

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Literatura Española



TESIS DOCTORAL

Los bailes dramáticos del siglo XVII

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Gaspar Merino Quijano

DIRECTOR:

José Fradejas Lebrero

Madrid, 2015

Gaspar Merino Quijano

TP
1981
069- I



* 5 3 0 9 8 5 5 3 4 X *
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

X-53-165539-7

LOS BAILES DRAMATICOS DEL SIGLO XVII

TOMO I



ARCHIVO

Departamento de Literatura Española
Sección de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1981



© Gaspar Merino Quijano

Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía

Noviciado, 3 Madrid-8

Madrid, 1981

Xerox 9200 XB 430

Depósito Legal: M-8043-1981

GASPAR MERINO QUIJANO

"LOS BAILES DRAMÁTICOS DEL S. XVII"

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
D. JOSÉ FRADEJAS LEBRERO, CATEDRÁTICO
DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
SECCIÓN DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

JULIO, 1980

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
- INTRODUCCION	VII
- ABREVIATURAS	XI
I <u>PANORAMA TEATRAL DEL SIGLO XVII</u>	
1. El lugar de representación	2
2. El Público	13
3. El Actor	22
4. El Director	37
5. La Escenografía	50
6. El Texto dramático	61
7. Teoría dramática	65
8. Defensas, ataques, prohibiciones del Espectáculo ..	72
Notas	81
II <u>EL TEATRO MENOR</u>	
1. El entremés	107
2. Folla	110
3. Relaciones	111
4. Sainete	112
5. Loa	112
6. Tono	114
7. Tonadilla	115
8. Jácara	116
9. Mojiganga	118
10. Fin de Fiesta	120
11. Matachines	120
12. Historias	121
Notas	123

	<u>Pág.</u>
III <u>LA PALABRA "BAILE"</u>	
1. Etimología	129
2. Derivados	130
3. Aceptaciones	131
Notas	144
IV <u>BAILE Y DANZA</u>	147
Notas	154
V <u>DEFINICION, ORIGEN Y EVOLUCION</u>	156
Notas	169
VI <u>LOS CUATRO INTEGRANTES</u>	
1. Integrante hablado	175
2. Integrante musical	177
3. Integrante cantado	182
4. Integrante bailado	185
Notas	199
VII <u>LA TECNICA</u>	
1. Integrante hablado	203
2. Integrante cantado	204
3. Integrante musical	206
4. Integrante bailado	208
5. Las mudanzas	217
6. Movimiento escénico y movimiento de baile	227
7. La acomodación de la letra	231
Notas	245
VIII <u>EXTENSION</u>	248
IX <u>METRICA</u>	
1. Pasajes métricos	260
2. Formas estróficas	262

	<u>Pág.</u>
2.1. La Seguidilla	265
2.2. Formas irregulares	270
3. La Rima	274
4. Estructura	277
Notas	281

X TEMAS

1. Núcleos temáticos	294
1.1. Amor	294
1.2. Dinero	299
1.3. La Corte	301
1.4. La representación teatral	301
1.5. Libertad	302
1.6. Descripción ambiental	303
1.7. Sátira	305
2. Hacia una clasificación	314
2.1. Por temas	315
2.2. Por asuntos	316
Notas	318

XI FINALIDAD

1. Entretenimiento y diversión	321
2. Hacer reír	328
3. Descripción de costumbres	331
4. Sátira	331
Notas	334

XII LO COMICO

1. Bergson y Freud ante lo cómico	337
2. Lo cómico en las poéticas del Siglo de Oro	339
3. El Lenguaje de los Bailes y lo cómico lingüístico	340
4. Lo cómico en el juego escénico	372
5. Lo cómico en las Figuras	408

	<u>Pág.</u>
5.1. El Gracioso como portador de lo cómico ..	415
Notas	441
XIII <u>NUMERO DE PERSONAS</u>	447
Notas	477
XIV <u>LOS PERSONAJES</u>	
1. Bloques de Personajes	482
1.1. Alegóricos	483
1.2. De bajo mundo	485
1.3. De oficios	489
1.4. Campestres	501
1.5. De fenómenos naturales y astronómicos ...	508
1.6. De cosas inanimadas	510
1.7. Disminuidos	513
1.8. Relativos al parentesco	519
1.9. Relativos al mundo del teatro	525
1.10. Del mundo animal	528
1.11. Varios	530
1.12. Ausencia de personajes	549
2. Número total de personajes por Bailes y Bloques	556
3. Tema sobre el que giran	558
4. Vestuario	559
5. Representación dramática	561
6. Fijación	561
7. Sentido genérico y representativo	562
8. Personaje pretexto	563
9. Bivalencia	564
10. Indeterminación	565
11. Personaje símbolo	567
12. Personaje prosopopeico	569

	<u>Pág.</u>
13. "Todos" como Personaje	571
14. Músicos, como Personaje	573
Notas	578
XV <u>MOVIMIENTO ESCENICO</u>	584
XVI <u>ACCION DRAMATICA</u>	611
XVII <u>COLECCIONES DE BAILES</u>	
1. Colecciones Impresas	623
2. Manuscritos	637
Notas	698
XVIII <u>AUTORES DE BAILES</u>	700
- CONCLUSIONES	734
- BIBLIOGRAFIA	748
- <u>APENDICE: TEXTO DE LOS MANUSCRITOS 4123 y 16291</u>	
(Tomo aparte)	

INTRODUCCION

-VII-

El objetivo de este trabajo es intentar descubrir los rasgos comunes que los distintos Bailes tienen para llegar así a una caracterización del género dramático llamado Baile.

Hemos tratado de investigar unos puntos que juzgamos claves para llegar a una comprensión amplia del Baile como género y de sus características esenciales sin pretender agotar el tema; por eso, algunos puntos importantes o quedarán suprimidos o ligeramente esbozados (tipos de Bailes, estilo, la jerga, motivos y argumentos, etc.), pues alargarían nuestros propósitos; más bien podrían ser objeto de estudio separadamente centrándolos en un autor determinado, pues no es lo mismo el estilo de un Quiñones que el de Quevedo o Moreto, por ejemplo. Por eso hemos intentado profundizar en los aspectos comunes para llegar así a una delimitación genérica del Baile, sin indagar ahora las características individuales de cada pieza concreta.

No pretendo tampoco un estudio comparativo del Baile con las restantes formas dramáticas de la época pues esto deberá realizarse "a posteriori" una vez se tenga delimitado y clarificado el objeto. Después ya sí, y se podría organizar tal estudio bien de forma global o parcializada en cada punto de los que trataremos y en otros más. Pero a pesar de esto no desdeñaremos ligeras comparaciones cuando lo creamos oportuno.

Nos basamos en el presente estudio en un "corpus" que juzgamos suficiente: cerca de 200 Bailes. No tiene que abarcar necesariamente todos los Bailes conocidos en la medida en que muchos van repitiendo temas, estructuras, y no aportan ninguna nueva función relevante. Por supuesto que el "corpus" de control examinado debe ser importante, por eso creemos que el nuestro es ampliamente suficiente.

No enfocamos el trabajo ajustándonos a una metodología crítica concreta: estructural, formalista, semiológica, sociológica..., aunque en algún punto concreto hagamos referencias a alguna de ellas o nos basemos en las aportaciones que juzguemos más

convincientes. Y esto no de una forma gratuita sino debido al objeto mismo del estudio: Los Bailes dramáticos del siglo XVII: objeto amplio, abierto..., por lo que de acuerdo con Todorov nuestro criterio será inmanentista al seguir una metodología literaria que se adapte a las características de la obra objeto de estudio.

Nos hemos limitado después de una exhaustiva lectura de - obras y documentos tanto históricos como críticos-literarios, a exponer en apretadas síntesis los más convincentes hallazgos y el "status quaestionis" vigente sobre cada punto en concreto. Es lógico por tanto que muy a pesar nuestro no podamos extendernos - cuanto nos hubiese gustado en muchos aspectos interesantísimos - inherentes a los puntos tocados, trabajo que excede nuestros límites marcados y objeto de posibles tesis más.

Como un marco más amplio para ver la España del siglo XVII, la España real, y comprender el porqué de determinadas concreciones técnicas, ilusorias, del Espectáculo, cómo vivía el hombre de la calle, cuáles eran sus gustos e ideales, en definitiva para conocer no sólo la historia oficial sino la intrahistoria, conviene tener en cuenta una visión de realidad histórica total que suponemos, como umbral adquirido, para el presente trabajo. Creemos necesario para la adquisición de un conocimiento más a fondo remitir al lector interesado a los maravillosos estudios de Domínguez Ortiz, Horacio Salas, Palacio Attard, Devèze, Maravall, Deleito y Piñuela, Jacquot, Rennert, Kamen, Hamilton, Vicens-Vives, Herrero García, Reglá, Díez Borque... incluidos en la bibliografía final.

Una vez supuesta esta visión globalizadora de la España del XVII podemos comenzar ya el trabajo.

Hemos dividido el estudio en 18 capítulos fundamentales; - los capítulos V al XVI forman el núcleo del mismo.

El capítulo I es una especie de panorámica de conjunto. La juzgamos necesaria como marco general del Espectáculo Teatral -

del que el Baile es pieza importante, por eso creemos necesario relacionarlo con su medio, con la situación en que se crea y en la que vive.

A partir del capítulo V, núcleo del trabajo, nos proponemos, después de una selección importante de aspectos claves del Baile, como los integrantes, la técnica, los temas, la comicidad, etc., tener unas ideas claras de lo que es el Baile como auténtico género dramático, y deducir y establecer sus funciones para poder diferenciarlo de otros géneros contiguos.

Los capítulos XVII y XVIII los juzgamos muy necesarios e importantes, pues al reunir y estudiar las principales colecciones de Bailes tanto impresas como manuscritas y el establecer el número de los escritores de Bailes y los Bailes que escribieron, - creemos haber puesto si no la primera piedra, sí las primeras bases sólidas de materiales para posteriores estudios parciales, - monográficos, o de conjunto también, que pueden y deben realizar.

En volumen aparte aportamos los Bailes de los dos Manuscritos sobre los que nos hemos basado fundamentalmente. La mayoría de estas piezas ven la luz por primera vez.

Dada la escasez de estudios que existe sobre el tema, aunque algunos críticos últimamente ya hablan del Baile como género menor... etc., contentándose con decir cuatro generalidades, la verdad es que si hacemos excepción de Cotarelo -fuente primigenia de nuestro trabajo y el estudio más sistemático- y de Bergman, no hay ningún trabajo más que merezca la pena, por lo que creemos que nuestra aportación por pequeña y modesta que sea contribuye a un mayor conocimiento de una faceta muy importante en nuestra escena y vida española. Si esto es así nos damos plenamente por satisfechos.

ABREVIATURAS

- BH Bulletin Hispanique (Burdeos).
BRAE Boletín de la Real Academia Española.
NRFH Nueva Revista de Filología Hispánica.
RABM Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
NRFE Nueva Revista de Filología Española.
IEA Ilustración Española y Americana.
RBAM Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo
de Madrid.
RH Revue Hispanique.
CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
AMM Archivo Municipal de Madrid.
CH Cuadernos Hispanoamericanos.
BAE Biblioteca de Autores Españoles.
BN Biblioteca Nacional de Madrid.
HR Hispanic Review (Filadelfia).

I. PANORAMA TEATRAL DEL SIGLO XVII

El presente capítulo trata de dar una visión de conjunto; - no juzgaremos a determinados autores u obras, sino que nos detendremos en la panorámica general del hecho teatral en el s. XVII, del Teatro, con mayúscula, queriendo indicar así que la obra o texto dramático "resucita" ante un público por medio del director y del autor, dando lugar todo al espectáculo teatral. Espectáculo que se ofrece en determinados lugares materiales completados por una escena más o menos complicada. Por eso nos fijaremos en los siguientes elementos constitutivos: edificio, público, actor, director, escenografía y texto dramático (1). Tendremos también en cuenta las ideas que sobre la comedia tienen los principales teóricos del momento, así como las polémicas que aquella - suscitó sobre todo en lo referente a su licitud o ilicitud. La función de este primer capítulo, es la de acercarnos, como "prolegómenos" sociológico, a una más profunda comprensión de una de estas partes integrantes del Espectáculo: el Baile dramático.

1.- LUGAR DE REPRESENTACION

Ya a finales del XVI, en el último tercio, algunas ciudades españolas -Valencia (2), Sevilla, Valladolid, Toledo, Granada- cuentan con lugares fijos de representación: los "corrales". Podemos decir que son las primeras ciudades. Recordemos que durante la primera mitad del s. XVI no existen teatros fijos, es decir, "edificios" contruidos expresamente o arreglados para la representación (3). El espectáculo se da en la Corte o en casa de los nobles, pasando después a los mesones y casas o patios - más humildes, adquiriendo, pues, en la 2ª mitad del siglo fijeza como teatros.

Eran estos "corrales", en sus comienzos, patios traseros, - rectangulares casi siempre, formados por los muros traseros de las casas vecinas, sin cubierta ni asientos; sólo gozaban de al-

guna comodidad los que utilizaban los balcones o ventanas de las casas vecinas; más tarde se cubrió ya el escenario y lados del patio con un tejadillo, y sobre el patio se extendía un toldo.

Sevilla tenía: tres "corrales" de cierta importancia antes del 80: el de Don Juan (1575), el de las Atarazanas, y el de Doña Elvira (1579) (4).

Valladolid: el "corral" de la Puerta de S. Esteban (1579), a beneficio de la Cofradía de los niños expósitos de San José.

Toledo: el Mesón de la Fruta (1576). (5)

Por estos mismos años también existía en Granada el Mesón - del Carbón. Barcelona y Zaragoza los tuvieron poco después. En - el caso concreto de Madrid, antes de la construcción del corral de la Cruz y del Príncipe, existían otros corrales: el 5 de Mayo representó en el corral de Burquillos, Jerónimo Velázquez; funcionan además el de la Pacheca, el de Valdivieso, el del Puente, pero eran "instalaciones más o menos improvisadas" (6), por eso, hay que esperar hasta la construcción de los dos corrales antes citados -1579 y 1582- por su hito e importancia histórica en - nuestro Espectáculo teatral.

En Madrid estuvieron vinculados a la beneficencia de hospitales por la intervención de las Cofradías. Así en 1565 se funda la Cofradía de la Sagrada Pasión para ejercer la caridad pública. Construyó un hospital y ante la carencia de fondos para mantenerlo el Cardenal Espinosa, presidente del Consejo de Castilla, autorizó a la Cofradía para disponer de un local donde se representasen comedias y destinar los ingresos a fines caritativos. Esta Cofradía obtuvo antes de 1572 el monopolio de las representaciones teatrales.

En 1567 se fundó la Cofradía de la Soledad, también con fines caritativos, y sostenía regularmente un hospital. En 1574 - protestó por la prerrogativa y solicitó los mismos beneficios - que la anterior, y en ese mismo año llegaron a un acuerdo ambas instituciones repartiéndose el monopolio en dos terceras partes

para la Sagrada Pasión; una tercera parte para la Soledad. Los gastos debían proveerse en igual proporción. Así surgieron los primeros teatros fijos de Madrid, de los que el más famoso fue el "corral de la Pacheca" (7), en la calle del Príncipe, (llamado así por estar en una casa propiedad de Isabel de Pacheco), uno de los primeros lugares estables donde se hicieron representaciones en Madrid (1574). Estuvo asignado a la Cofradía de la Pasión y dejó de funcionar en 1583, aunque después de esta fecha alquilaba la Pacheca su corral a las compañías que no hallaban otro mejor cuando coincidían tres o cuatro en Madrid (8).

Las Cofradías no eran propietarias de los corrales, sino que los tomaban en arrendamiento. Las representaciones, pues, se realizaban en diferentes lugares de Madrid -nos detenemos sólo- en los corrales más famosos y concurridos...-. Apuntemos, de pasada, otro de los primitivos corrales madrileños: el del Puente, que dejó de funcionar en 1584. Las Cofradías para redimirse del pago de los alquileres, decidieron construirlos por cuenta propia, edificando en 1579 en la calle de la Cruz el corral de la Cruz, empezando este mismo año a funcionar; y en 1582, en la calle del Príncipe, el corral del Príncipe, (al lado del que ocupa el de la Pacheca) que empezó a funcionar en 1583. (9). Importancia para toda la escena española y sobre todo en el levantamiento del corral del Príncipe fue Alberto Naseli, más conocido por A. Ganassa, que llegó a Madrid en 1574 (10).

En los corrales del Príncipe y de la Cruz, sólo se podía representar los domingos y días festivos; pronto se autorizó además los martes, jueves y más tarde se podía representar 15 días seguidos: los anteriores a Carnestolendas. Posteriormente se representará diariamente, menos los días de Cuaresma (11).

En la época de Lope, 1585-1635, cobran gran fama los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe, siendo durante todo el XVII los teatros de Madrid por excelencia.

Hay que destacar que a las dos cofradías mencionadas se añade ahora un tercer beneficiario: el Hospital General de Madrid.

El protector y Gobernador del Hospital General fue también Juez Protector de los teatros según unas ordenanzas firmadas por Juan de Tejada en 1608 (12). En 1638 la propiedad de arrendamiento de los teatros pasó al ayuntamiento de Madrid, teniendo la Villa la responsabilidad entera de administrar los Corrales a cambio de una subvención anual a los Hospitales como recompensa (13).

No se conservan en realidad grabados coetáneos de estos teatros. Ultimamente Miguel Herrero ha descubierto un grabado que muestra un espectáculo teatral (escenario y parte del público en las "Centum Emblemata Politica" de Juan de Solórzano Pereyra, Madrid, 1655) (14). El más difundido de todos es el de Comba y García, que apareció por 1ª vez en el libro de Ricardo Sepúlveda: "El corral de la Pacheca", (Madrid, 1888) que corresponde al teatro del Príncipe (15). Da una idea bastante completa de lo que era un teatro madrileño del XVII.

El cuerpo físico de un corral de comedias en esta época de Lope, su descripción espacial es la siguiente:

- . Ausencia de techo en la sala.
- . Escenario cubierto.
- . El patio (espectadores de pie).
- . La cazuela: en el extremo opuesto del escenario. (Ya avanzado el XVII pues al comienzo se mezclaban con los hombres en el patio y gradas. Cualquier mujer menos las de la nobleza. Capacidad para 50 mujeres sentadas, pero habría más debido a la actuación del "aprentador") (16).
- . Los bancos: filas de bancos junto al escenario. En la construcción de los teatros de la Cruz y del Príncipe se colocaron bancos delante del escenario: 95 bancos de tres piezas.
- . Las gradas: (asientos) filas de gradas que bordean los lados del patio. Están a cubierto. Situadas bajo los aposentos y formando semicírculo.

- . Tertulia: unos "apostentillos" (17) o desvanes angostos y oscuros (los doctos solían hacer "tertulias"). No tenían gran capacidad: 7 bancos delanteros y 5 segundos para unas 36 personas (18). Aparece a fines del XVII.
- . Rejas o celosías: ocupadas normalmente por damas distinguidas: nobleza o alta burguesía.
- . Apostentos (o palcos bajos) { balcones o ventanas de los -
- . Desvanes (o palcos altos) { edificios contiguos, sobre el patio.

Dejamos otras denominaciones no generales sino bastante restringidas que han llegado también hasta nosotros, como: "barandillas", "corredorcillo", "degolladero", "alojero"... etc... donde, a veces, no se puede precisar su significación (19).

En cuanto a las provincias también se nota un auge y aumento de los corrales: en Sevilla a los tres ya vistos se añade el "Coliseo". Anotemos el corral de la Olivera o de Valcubert -- (1582) en Valencia, con beneficio del hospital; el de Barcelona en la "Rambla" (1597); el del Coso (1589) en Zaragoza, con beneficio del hospital. El de Córdoba, levantado por el ayuntamiento en 1601 en la vieja prisión "la Cárcel vieja" ...

Esto da idea del crecimiento, a partir de 1575, de los corrales como testimonio de auténtica afición teatral... Podemos decir que a partir de 1600 esta afición se extiende a las zonas rurales y de ahí la aparición de nuevos corrales más o menos provisionales en las poblaciones "que sirven de puntos intermedios en las grandes rutas comarcales" (20).

Como cuerpo físico se sigue manteniendo a partir de 1635 la misma disposición. Los corrales de nueva construcción seguirán -- los modelos madrileños de los corrales de la Cruz y del Príncipe (21).

Pero las representaciones no sólo se daban en los corrales, edificios fijos, públicos y adaptados para la representación. Fue

ra de ellos la farándula representaba también en otros lugares - "improvisados", "no oficiales": en tablados preparados de inmediato "ad hoc", en lugares donde se podía reunir fácilmente la gente, como las tabernas, las plazas, los patios de las posadas..

A. de Rojas en 1602 -luego quiere decir que a finales del - XVI ya sería patente- nos cuenta cómo el representante "súbese - en un arca y va diciendo `agora sale la dama` y dice esto y esto y va representando..." (22) y esto se da en cualquier pueblo, - sin describir el "edificio" teatral: sólo especifica que se sube en un arca..., luego el edificio puede ser cualquier lugar, pudiéndose improvisar en el momento... Hablando de la "gangarilla" nos dice que... "éstos... representaban en cualquier cortijo..." (23).

Esto se extenderá a buena parte del XVII y representa que - no sólo en los numerosos corrales, o en locales bien preparados, o en la ciudad importante, sino que por medio de las distintas - agrupaciones de cómicos (24) el espectáculo llegaba al villorrio más humilde, sin que fuese necesario un edificio previo ni expresamente preparado.

Hasta aquí, pues:

local: no religioso	}	Fijo (los corrales).
		Improvisado (ventas, plazas, cortijos...).

En cuanto al teatro religioso , dejando aparte las representaciones ocasionales en conventos, colegios, y las comedias - de santos, lo característico y esencial en esta época es el auto sacramental (25).

En los autos propiamente dichos -en un principio se representaban en el interior del templo o ante el pórtico de la Iglesia-, el lugar de representación era en este siglo XVII, al aire libre, las plazas y calles y en los carros. Plazas y calles donde vivían los presidentes de los Consejos: "En Madrid, en 1624 - se decidió que los carros se detuviesen cuatro veces y que se representase ante cuatro auditorios diferentes: el rey y sus invi-

tados, el Consejo de Castilla, la Villa: sus autoridades debidamente constituidas, y el vulgo" (26).

Por lo menos en las ciudades más importantes, junto al tablado principal, se juntaban diversos carros móviles aumentándose así el escenario. Jerónimo de Quintana afirma que a finales del XVI los autos se daban en tablados fijos, y posteriormente en carros. En 1628 el tablado fijo todavía se usa en otras ciudades, no así en Madrid (27).

En época de Calderón, pues, aunque hay noticias de representación de los autos en los corrales, y esto de manera regular - hasta 1765 (28), lo normal es que se representasen en carros.

Wardropper (29) nos da la descripción de los carros según Pinheiro da Veiga, viajero portugués, por lo tanto podemos hacernos una idea de estos carros complicados del XVII. Está formado el escenario por la unión del vehículo a un tablado. El vehículo en su forma esencial se llamaba un "medio carro". La palabra sola "carro" se refería al escenario completo formado por la unión de un "medio carro" y un "tablado". Los tablados eran de dos tipos: los móviles, que rodaban sobre ruedas-"carrillos" y las estructuras más o menos permanentes-"tablados fijos" (30).

El escenario era bastante grande: en algunas ocasiones el tablado llegó a tener más de 20 metros.

Los carros propiamente dichos se ocupaban de llevar los decorados, instalados previamente, a los distintos sitios de la ciudad donde se representaban los autos. También llevaban a los actores y el vestuario (hasta donde estaba montado el tablado). Según Wardropper había en la capital dos de estos carros grandes en la 1ª mitad del XVII, y en la 2ª mitad, cuatro.

Eran propiedad del Ayuntamiento y las grandes ciudades, sobre todo la de la Corte, en su desplazamiento de los autos a las poblaciones de cercanías (después de la octava del Corpus) no era probable que mandasen con los autos sus valiosísimos y costosos carros.

En tiempos de pleno desarrollo del auto se representaba también fuera de la ciudad, en los arrabales, cerca del corral donde se construían y guardaban. Tenía carácter de ensayo, y es lo que se llamaba la "muestra de carros" (31).

Por consiguiente:

	{	Corrales
local		Iglesias
		Carros.

El teatro de la Corte tenía su "local" generalmente en un salón especial de los palacios reales, se representaba indistintamente en el salón teatro o en otros aposentos (32) - así: el - Salón grande, dorado o de Comedias del Alcázar viejo - "Salón de fiestas destinado a comedias, mascaradas y a las comedias oficiales. Tenía unos 170 pies de largo por 35 de ancho... Allí se hacían las principales fiestas del Alcázar..." (33) -En tiempos de Felipe III se representaban comedias palaciegas casi exclusivamente en el cuarto de la reina Margarita- También: en los parques o sitios de recreo: Aranjuez, el Pardo, la Casa de Campo - (donde se construyó un coliseo), y sobre todo el Buen Retiro(34). Así: "La gloria de Niquea", 1622: en la isla del Tajo, situada - en los jardines del Palacio de Aranjuez, comedia del conde de Villamediana; espectáculo nocturno y al aire libre, improvisado - teatro de madera y lienzo con "catorce arcos de estilo dórico, - cuyo techo remedaba la gloria celeste, festoneada de estrellas y velada por nubes, y al que servían de adorno estatuas y esferas cristalinas..." (35). A continuación fueron todos al jardín de los negros donde también se había improvisado un teatro...

En el Palacio del Buen Retiro situado en las afueras de Madrid existía un lugar para las representaciones; el rey dispuso en su interior salas y patios dedicadas a las mismas. Para las - fiestas en el agua mandó excavar un estanque rectangular, con - los embarcaderos, una isla por escenario. Calderón en 1635 con - "El mayr encanto, amor" (36). Así se aprovecharon distintos elementos -estanque, isla, fuentes, jardín- para las representaciones al aire libre. (El público corriente: en las orillas; el de

calidad: en barcas, cerca del escenario). Construyó también Felipe IV el "Coliseo", 1640 (37), sala cerrada y reservada para la casa real, aunque muchas veces entraba el público y pagaba (para los hospitales y autores), perdiéndose esta costumbre al morir - Felipe IV. Era un local con techos como los de hoy y cerrado por todas partes, muy superior a los corrales de la Cruz y del Príncipe en construcción y artificios escénicos.

Por tanto, recordemos que en el B. Retiro había más de un lugar de representación, sobresaliendo el Coliseo y el del Estanque.

Las funciones del B. Retiro duraban varias horas -5 ó 6- durante las que se servían a los asistentes manjares y refrescos. En cada una solían invertir varios miles de ducados (38).

Menos importante como lugar teatral: la Zarzuela, casita de recreo, cerca del Pardo (el sitio determina el nombre del género: breves comedias con música: Calderón. Nuevo "modelo", en esta clase de representación música, aunque no creó el género) (39). Espectáculo para el rey y unos pocos invitados. Poco después los cortesanos lograron que se representase también para ellos en el palacio. Aquí, en la Zarzuela, se hizo construir Felipe IV un teatro parecido al del B. Retiro, dispuesto también para obras - de gran aparato y tramoya.

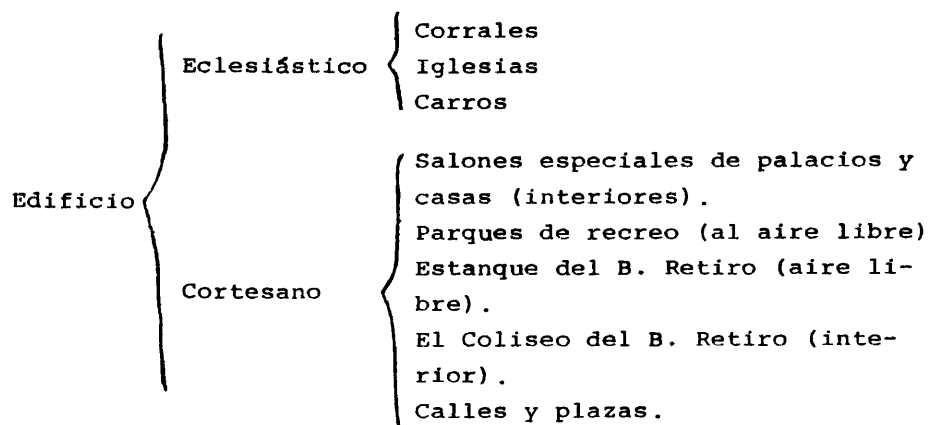
En las llamadas representaciones "particulares", los actores iban de noche a las casas de la nobleza, y siempre que se les mandaba, a las residencias reales. Por tanto, el "lugar" es el salón o salas especiales preparadas "ad hoc" de las casas o palacios del rey y de los nobles.

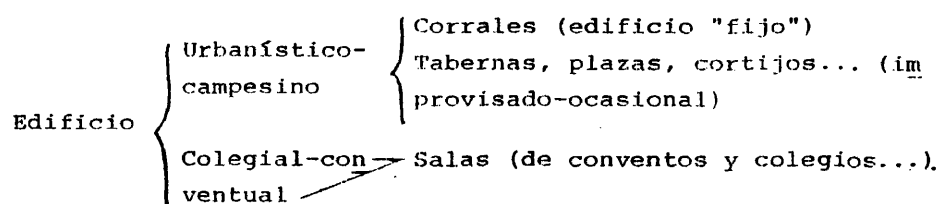
No olvidemos tampoco las salas de los colegios y conventos (40) donde los escolares, religiosas o beatas representaban para sus invitados comedias devotas por el asunto pero imitando a las profanas o bien las mismas comedias "profanas" de tema doctrinal ... (Por eso este teatro no lo incluimos dentro del eclesiástico hecho para las festividades o ceremonias religiosas, con riqueza escenográfica, bajo la dirección de autoridades religiosas y ci-

viles... etc..) También se daban "particulares", como en las principales casas de los grandes señores, ministros, consejeros, prelados, en los conventos y por los cómicos de la Cruz y Príncipe (41). Con frecuencia eran de entrada pública y gratuita. Pero este teatro, en general es producto de círculos cerrados "que no tuvieron trascendencia como espectáculos públicos (42).

Observemos también que, como teatro cortesano, en el sentido de teatro encargado por el rey como agasajo a personalidades o en festejos diversos, podemos señalar el teatro al aire libre, en calles y plazas, como los 36 teatros esparcidos en distintas calles... eran tablados para danzas y representaciones escénicas efectuadas al paso de la nueva reina M^a de Austria...(43). Así: en el bautizo del príncipe Felipe Próspero "en los sitios más concurridos, como la plaza de Palacio, la puerta de Sta. M^a, la esquina de la cárcel de corte, y la plazuela de S. Martín, alzábanse tablados donde se representaban obras escénicas de circunstancias con nuevas tramoyas o se sucedían músicas y bailables de día y de noche..." (44).

Por tanto, en síntesis, encontramos los siguientes edificios o locales de representación en el espectáculo teatral del XVII:





Varía en estos edificios las fechas y la abundancia de los días de representación. En el eclesiástico: en ocasiones solemnes del Corpus, Navidad, Semana Santa... en general: para celebrar ceremonias religiosas. Los autos se representaban fundamentalmente para la fiesta del Corpus, solían durar un mes, y mientras, estaban cerrados los corrales. Pfandl señala que "el desfile de los carros y la representación de los autos podía efectuarse tantas veces como se quisiera dentro de la octava de Corpus, y siempre por la tarde..." (45).

En el cortesano: con motivo de las fiestas palatinas. Las "particulares": en cumpleaños, recepción de un embajador, o en una celebración cualquiera: Vg: el rey tenía costumbre de dar un espectáculo nocturno al aire libre -hemos visto ya que la 1ª -- fiesta de esta clase fue en 1622 en los jardines de Aranjuez representándose "La gloria de Niquea"- para celebrar su cumpleaños; en 1653 en el Coliseo se representó "Fortunas de Andrómeda y Perseo" para festejar la convalecencia de la reina y la paz entre Castilla y Aragón. El rey y la reina en cumpleaños de alguno de sus hijos, o en martes de carnaval, o en el día de S. Juan, asistían en el palacio a la "fiesta real" cuyo centro era el estreno de alguna comedia famosa ("La vida es sueño": 1635). Pero periódicamente se representaron comedias palatinas, según consta por una cuenta de palacio: "a partir del 5 de octubre de 1622, en el aposento de la reina Isabel, los domingos, jueves y días festivos, siendo los intérpretes las más reputadas Compañías de cómicos que había en España..." (46).

En el urbanístico-campesino fijo, en los corrales, la representación era más regular -a diferencia del eclesiástico y corte

sano-, aunque no se daba todos los días del año. La función era por la tarde y terminaba una hora antes de la puesta del sol, - (47) por eso comenzaba a las dos en invierno y a las tres en verano. Duraba entre 2 y 3 horas. Generalmente había representación todos los días festivos y dos o tres veces entre semana (48). Así, según nos cuenta Escovar, en los corrales de la Cruz y del Príncipe, sólo se representaba los domingos y fiestas, pronto - también los martes y los jueves, y se consiguió poco después representar durante quince días seguidos: los anteriores a Carnestolendas. El martes de Carnaval se suspendían las representaciones hasta el día de Resurrección. Sin embargo, durante la Cuaresma se había permitido desde los primeros años de los teatros públicos la representación de títeres y acróbatas (49).

Hay testimonio de que en la época de Calderón, por lo menos en los dos corrales de Madrid había representación diaria y con gran afluencia de público (50).

El colegial representaba circunstancialmente para celebrar la fiesta patronal o cualquier otra festividad sobre todo religiosa.

2.- EL PÚBLICO

Elemento importantísimo del espectáculo, cuyo "gusto" guiará la trayectoria del "hecho teatral". Público insaciable que - sin diversiones públicas hasta entonces pide novedades y se cansa enseguida cuando una comedia dura unos pocos días en escena, por muy buena que sea. "Los últimos años del XVI y la 1ª mitad - del XVII constituyeron un período en el cual los corrales llegaron a su apogeo, proporcionando así a los españoles una gran -- fuente de entretenimiento y de instrucción cuya boga sólo puede compararse adecuadamente con la que conoce el cine en nuestro siglo..." (51).

Es un público heterogéneo y engloba a individuos de todos los estratos sociales y de diferente educación y sensibilidad, - al mismo tiempo es homogéneo como "pueblo", pues comulga con los mismos ideales y prejuicios. Una de las características que consideramos fundamentales para, entre otras razones comprender el gusto por el espectáculo teatral, es la general ausencia de lectura por parte del público, derivada entre otros aspectos, por su analfabetismo, por el precio mismo del libro y por el poco gusto de la lectura. La cultura que da la práctica de los libros sólo pertenece a una minoría. Chevalier afirma que el público lector, en esta época de los Austrias se reduce a los elementos siguientes:

- "- La fracción culta de los hidalgos y caballeros principalmente, de estos últimos;
- parte de los letrados, catedráticos e "intelectuales";
- la fracción del clero que reúne las tres condiciones siguientes: suficientes recursos económicos, curiosidad intelectual, interés por la ficción literaria. Este grupo incluye representantes del alto clero y de los prebendados, pero también clérigos de categoría más humilde;
- parte de los criados de grandes familias, hombres cultos que tienen aficiones literarias y pueden aprovechar la posibilidad de tomar libros prestados de las bibliotecas de sus amos" (52).

Rey del espectáculo teatral y responsable de la demanda de obras nuevas, guía del autor condicionándole en su oferta... Es interesante subrayar este aspecto, pues aparte de su heterogeneidad en cuanto "público", y es su fuerza de presión y exigencia - en tanto que paga un producto; por tanto, su "gusto", tendrá un peso fundamental que condiciona, como muy bien señala E. Borque (53), la estructura misma de la comedia, y por consiguiente, del Espectáculo (variedad de planos significativos, géneros "menores")... Para este público el corral "es como un templo en el que un mismo fervor reúne al auditorio, a la Compañía y al autor

en una tarea común.." (54), la celebración de una ideología activa. "Dès qu'un Madrilène passe le seuil d'un corral, il perd sa qualification dans la société en tant que marchand, senviteur... il devient spectateur au même titre que ses voisins, il partage avec eux tous les mêmes exigences, la même mentalité, la même moralité de théâtre" (55). La comedia expresa y fija las ideas, - los sentimientos, las aspiraciones y los sueños del público, aunque "el gran fraude es que, so capa de satisfacer los gustos del pueblo, se le da no un arte popular creado desde el pueblo y en defensa de sus intereses, sino un arte populista que a la postre -y aunque todos participaran de la noblemania- vendrá a defender los valores del estamento dominante" (56).

Público socialmente heterogéneo. No es parte del pueblo, si no el pueblo mismo, total y diverso. Y esto se puede comprobar - por la estructura física de los corrales y el precio de las entradas. Asisten todos a los corrales, pero ríguosamente separados según el rango y el dinero. Así Díez Borque sostiene que el corral de comedias "es un reflejo exacto, y cuantificable en dinero, de la estructura social de Madrid de los Austrias..." (57) y señala como entradas populares: El Patio, donde también se daba una jerarquización según la categoría de los formantes: desde los mosqueteros a los pequeños comerciantes y artesanos. La entrada más barata en 1606 era la de pie en el patio = 16 maravedís + 1 cuarto para el Hospital General = 20 maravedís. Esto lo atestigua también Sepúlveda (58). Es decir: no llega a un real - (34 maravedís), precio asequible a cualquier bolsillo dado el sueldo de un jornalero de bajo nivel: tres reales diarios (59).

Por la misma época se pagaba por la Cazuela 24 maravedís; - en 1615: 28. Era la localidad de las mujeres, de todas las mujeres, sin distinción, menos las damas de la nobleza.

Los bancos: en 1606: un real por cada banco (unos 11 maravedís cada asiento), cantidad que hay que sumar a los 20 maravedís que todo el mundo paga a la entrada (60). En 1621: el banco - completo costaba real y medio, más los 6 cuartos (24 maravedís)

pagados en la puerta de entrada. Público formado por pequeños comerciantes, industriales, artesanos: pañeros, sederos, joyeros, especieros, lenceros... (61).

Las Gradas eran un poco más caras pero apenas se notaba la diferencia: en 1615: cuatro cuartos por asiento, más el precio de la entrada = 10 cuartos en total (40 maravedís), diferenciándose de los bancos en 5 maravedís... por tanto: el mismo público. En 1621 al subir el precio del banco, casi se igualan: asiento individual en banco: 41 maravedís el precio total; el de las gradas: 40.

Los doctos tenían su localidad en la Tertulia, de precio intermedio entre las entradas populares y la de los nobles: 2 reales y un cuarto (72 maravedís). Público culto: eruditos, universitarios, moralistas, curas, frailes...

Entre las localidades distinguidas figuran los Aposentos, - que costaban en 1606: 12 reales; en 1615 los aposentos altos: 17 reales (62), los bajos: 10 reales. Las Celosías (lugar de las damas) tenían el mismo precio. Ambas localidades eran ocupadas por la nobleza. Muchas veces se alquilaban para toda la temporada, - costando 100 ducados en 1615, y 200 en 1635. Este alquiler anual era muy frecuente.

Como localidades oficiales se reservaban aposentos para las autoridades: el Presidente del Consejo de Castilla tenía un aposento fijo y sus criados un banco en el patio (63); los otros miembros del Consejo también tenían aposento fijo en el 2º piso. Igualmente había aposentos para el Corregidor y Corregidores de Madrid. En 1625 el Protector de comedias tiene aposento gratuito en los corrales.

El rey y sus invitados se hallaban encima del escenario en un aposento cerrado por celosía (64). -Señalemos que Felipe IV iba a los corrales con frecuencia, aunque disfrazado y de incógnito, según pedía la etiqueta. De la misma manera también su esposa Isabel-.

Este es, pues, el público de los corrales. Público estrati-

ficado socialmente y que en cuanto a formación y gustos puede clasificarse en "discreto" o "necio". Continuamente se alude en los mismos textos literarios a estos dos aspectos: Citemos sólo algunos ejemplos:

"Sabios y críticos bancos,
gradas bien intencionadas,
piadosas barandillas,
doctos desvanes del alma,
aposentos que callando
sabéis suplir nuestras faltas.
Infantería española
porque ya es cosa muy rancia
el llamaros mosqueteros,
damas que en aqueja jaula
nos dais con pitos y llaves
por la tarde alboreada ..." (65).

"Y antes que la turbamulta
de lo noble y lo plebeyo
vaya ocupando lugares
al son del tono primero ..." (66).

"Oiga el que fuese discreto
y el que fuese necio no hable" (67).

"¡Piedad, ingeniosos bancos!
¡Perdón, nobles aposentos!
¡Favor, belicosas gradas!
¡Quietud, desvanes tremendos!
¡Atención, mis barandillas!
¡Carísimos mosqueteros,
granuja del auditorio..." (68).

Noble -pueblo, discreto- vulgo. Clara dicotomía historico-literaria de la época: "La valoración intelectual en el XVII se polariza en dos extremos: o se pertenece al vulgo o se es discreto" (69).

Podía comprar en el corral avellanas, piñones mondados, turrón, dátiles, fruta, agua, aloja... figurando en los contratos de arrendamiento el monopolio de estas ventas... Tenía que pagar no de una vez sino, por separado, tres veces: al entrar pagaba - un cuarto para el autor y el arrendador; dentro ya: tres cuartos para limosna de los hospitales; y según la localidad ocupada tenía que pagar otra cantidad más, la cual, como es lógico, no pa-

gaban los espectadores de pie en el patio...

Dentro de este abigarrado público destaquemos a los mosqueteros: sobre éstos hay abundantísimos testimonios de la época. Citemos este pasaje de Suárez de Figueroa:

"Dios os libre de la furia mosqueteril, entre quien, si no agrada lo que se representa, no hay cosa segura, sea divina o profana. Pues la plebe de negro no es menos peligrosa desde sus bancos o gradas, ni menos bastecida de instrumentos para el estorbo de la comedia y su regodeo. ¡Ay de aquella cuyo aplauso nace de carracas, cencerros, ginebras, silbatos, campanillas, capadores, tablillas de S. Lázaro, y sobre todo de voces y silbos incesables! Todos estos géneros de música infernal resonaron no ha mucho en cierta farsa, llegando la desvergüenza a pedir que saliese a bailar el poeta, a quien llamaban por su nombre..." (70).

Subrayemos 'furia mosqueteril', 'plebe de negro', 'bancos o gradas', 'música infernal', y obtenemos unas características esenciales de los mismos. Su contenido cultural suele ser nulo, el "vulgo" y la "plebe", formado por gentes de bajo oficio y estratificación social:

"Theatro Iudex est Vulgus improbum et analphabetum, - quod fulgor non distinguit a fulmine, quod conceptus non penetrat, sed insolenti tantum verborum transpositione delectatur. Pergo ulterius: ed moneo, me vulgi nomine non intelligere Cives; hi enim Comoediam audiunt, placeat, aut displiceat, modeste; non Artium nobiliorum Magistros, nam Aurifices, Architecti, Pictores, Statuari, etc, sunt divites, et in actionibus suis gravitatem observant. Sed quod tandem intelligo? Sartores, sutores, Circumpedes, Rusticos, Aurigas, - Rhedarios, et similes, quod propter strepitum, quem excitant, Comoediae Mosquetarios vocamus..." (71).

Mosqueteros, pues, por el ruido que meten. Igual descripción que la precedente (incluso como si fuese una traducción), y también con el testimonio de la autoridad que tenía un mosquetero famoso, un tan Sánchez, es interesante anotar este fragmento de 30 años después, al final del siglo:

"En el teatro el juez es el vulgo necio y sin letras, que no distingue el relámpago del rayo, que no penetra los conceptos y sólo se deleita con la tras

posición desusada de las palabras. No son el vulgo los ciudadanos ni los maestros de las artes más nobles, sino los sastres, los zapateros, los cocheros, los literos y otros semejantes, que por el ruido que meten se llaman mosqueteros. Un zapatero de viejo, llamado Sánchez, se había hecho su cabeza en Madrid por el año de 1650 y todos los poetas le procuraban tener contento. Había compuesto una comedia un poeta de muy buen ingenio y la había de representar una afamada Compañía. Y porque temía a los mosqueteros su autor, determinó visitar a Sánchez y encomendar su causa a su benignidad. Hablóle y procuró obligarle con cortesísimas palabras, insistiendo en que aquella comedia era el primer parto de su ingenio y en que de ella dependía su fama y estimación. Viola el zapatero con mucha serenidad y le despidió con estas palabras: 'Vaya vuestra merced muy consolado y esté seguro que se le hará justicia'. ¿Pudo Catón responder más severa o soberbiamente? (72).

Habitualmente están de pie en el patio, silbando aplaudiendo, organizando "mareta". Aplaudían echaban vivas, animaban o manifestaban su disgusto con silbidos, ruidos, palabras de protesta. También lanzaban diversos objetos, sobre todo hortalizas en mal estado: Recordemos que ya Cervantes hablando de sus comedias dice que "se recitaron sin que se los ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza, corrieron su camino sin silbos, gritas ni baraúndas... (73). También ocupaban los bancos, pues según Escovar, pisan fuerte sobre el empedrado del pavimento y corren de un lado a otro los bancos para acomodarse más a su gusto. Por tanto, el concepto de "mosquetero" se extiende también dentro del público del patio, a ese estrato social medio, antes aludido, de pequeños industriales, artesanos y comerciantes. Así lo ve también Bertaut, quien hablando de los bancos del patio indica que se encuentran allí "tous les commerçants et tous les artisans qui, delaisant leur boutique, viennent là avec cape et dague, s'appellent tous "caballeros", jusqu'a simple cordonnier et ce sont eux qui decident si une comédie est bonne ou non..." (74).

Incluso, si como hemos apuntado, las gradas revelaban los mismos sectores sociales, es lógico pensar, que también en ellas podía situarse algo de público "mosqueteril"...

Son los árbitros del éxito claramente en la 1^a mitad del si glo, siguen con su hegemonía en la 2^a mitad, pero ya no influyen tanto sobre los nuevos dramaturgos "pues éstos, como viven de - ahora en adelante de cargos y beneficios, y ya no tanto de sus - contratos con los directores de compañía, se han hecho insensibles a las camarillas populares"... (75)

En la "cazuela" también se daba el mismo jolgorio siendo - una especie de "furia mosqueteril" en femenino.

Las mujeres estaban en un principio mezcladas con los hombres en el patio, pero no ya a partir del XVII, donde tienen su asiento especial. Bautista Remiro de Navarra en 1646, nos dice - humorísticamente: "La 'cazuela' se llamó 'cazuela', porque en - ella no se cazan sino es niñerías, como avellanas, limas, aloja y agua de canela..." (76). J. de Zabaleta en 1660, nos pinta magistralmente el ambiente de la cazuela y del teatro en general:

"la mujer que ha de ir a la comedia en día de fiesta, ordinariamente la hace tarea de todo el día, conviéndose con una amiga suya, almuerzan cualquier cosa.. va se a una misa, por tomar buen lugar, parten a la cazuela... Ya la cazuela cubierta, cuando he aquí al apretador... Salen las guitarras... la que está junto a la puerta de la cazuela oye a los representantes y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye..." (77)

Estaba prohibido comunicarse con los del patio, pero ellas consienten los galanteos, ruidos y atenciones, miradas de los - del patio... Los alojeros les llevan la bebida que pagan los admiradores...

Público, pues, inquieto, ruidoso, altanero... sin embargo - los cortesanos los admiraban y calcaban estas "bullangueras" costumbres de la gente del patio y de la cazuela:

"Los reyes se entretienen en el Buen Retiro, oyendo las comedias en el Coliseo, donde la reina, nuestra señora, mostrando gusto de verlas silbar, se ha ido haciendo - con todas malas y buenas esta misma diligencia. Así mismo para que viese todo lo que pasa en los corrales en la cazuela de las mujeres, se ha representado bien al vivo, mesándose y arañándose unas, dándose vaya otras, y mofándolas los mosqueteros. Han echado entre ellas -

ratones en cajas, que abiertas, saltaban, y ayudado este alboroto de silbatos, chiflos y castradores, se hace espectáculo más de gusto que de decencia. El rey, - nuestro señor reparte los aposentos a grandes, por sus turnos" (78).

Era frecuente que el público quisiese entrar sin pagar (79) y para ello recurrían a diversas formas: a la espada, a la bravuconería, o a escalar el corral. Los cobradores a partir de 1608 eran protegidos por el alguacil de comedias, cuya misión era - "que ninguno se escusase de pagar y que no haya escándalo ni alboroto" (80), "y si alguno quisiere entrar sin pagar le pongan en la cárcel y den cuenta a su Merced para que proceda contra él y sea castigado" (81). Durante la representación se ponían a los lados del alcalde, a un lado del escenario (el alcalde presenciaba el espectáculo los días de estreno y en otros días especiales...). Gran parte del público podía entrar gratis, y esto era lo normal en el primer tercio del XVII. Eran los secretarios, alguaciles, cargos municipales, dramaturgos (éstos sólo pagaban lo concerniente a los hospitales). Se debió abusar de estos privilegios porque en un documento de 1632 se encuentra lo siguiente:

"mando que de aquí adelante ninguna persona de cualquier estado, calidad y condición que sea entre en los dichos corrales sin pagar lo que esté mandado y los alguaciles que asisten a ellos no lo consientan y si alguno quisiere entrar sin pagar, le pongan en la cárcel..." (81)

Como autoridad y público también: -pues hemos visto ya que tenía aposento reservado y fijo en los corrales de Madrid-, el Protector de comedias. Es la gran autoridad en todos los problemas que versan sobre el teatro: resuelve los problemas del arrendador a quien no le pagan los alguaciles de los aposentos... etc.

Aubrun observa que en los espectáculos reales del parque del Retiro, el público que los contempla sigue también una jerarquización social: dándose el espectáculo repetido según el auditorio a quien se dirige: el rey e invitados, el Consejo de Castilla, la Villa, y el vulgo. Entonces, este último estaría constituido, pues, por personas que en los corrales ocuparían desde el

patio a los aposentos; el vulgo como público sería entonces la -- casi totalidad de espectadores... Y esto ocurre exactamente en -- las representaciones del Corpus, pues en 1624, en Madrid se deci dió que los carros se detuviesen y representasen ante los cuatro estamentos de espectadores señalados, como ya hemos visto.

Pero el público de los autos es el mismo que el de los corrales, nada más que ahora dentro del arte está también la fe, -- espectáculo que fusiona los sentimientos artísticos y religiosos del pueblo. Público-pueblo-teólogo, razonable respuesta al hecho religioso-dramático del auto... (82). Pueblo teólogo participando -el auto estaba incluido dentro de un marco festival donde el pueblo participaba activamente- en un espectáculo total: religión solemne + ilusión teatral (fascinación por vestidos, tramos, músicas, versos, sensacionalismo...). Lo que demuestra y ha ce comprender el gusto del público ante los autos y su afluencia masiva a los mismos.

3.- EL ACTOR

¿Cómo era el actor profesional, representante o cómico del s. XVII? Detengámonos un poco para ver su vida corriente como -- tal, cómo vestía, actuaba... etc...

En primer lugar podía actuar solo o con otros más, formando así diversas agrupaciones teatrales que van desde la más simple -bululú- hasta la más compleja -la auténtica Compañía-. Agustín de Rojas en 1603 nos da una información imprescindible del entor no del cómico que nos sirve para comprender su mundo. Es imprescindible citar algunos de sus sabrosos documentos:

"... Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía. El bululú es un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna

cosa para pasar adelante. Juntase éstos y él súbese sobre un arca y va diciendo: 'agora sale la dama', y dice esto y esto; y va representando, y el cura pidiendo limosna en un sombrero, y junta cuatro o cinco cuartos, algún pedazo de pan y escudilla de caldo que le da el cura, y con esto sigue su estrella y prosigue su camino hasta que halla remedio.

Naque es dos hombres...; éstos hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino y cobran a ochavo y en esotros reinos a dinerillo...;viven contentos, duermen vestidos, caminan desnudos, comen hambrientos y espúlganse el verano entre los trigos y en el invierno no sienten con el frío los piojos.

Gangarilla es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura; llevan un muchacho que hace la dama, hacen el auto de 'La oveja perdida', tienen barba y cabellera, buscan saya y toca prestada (y algunas veces se olvidan de volverla), hacen dos entremeses de bobo, cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados.... Porque jamás cae capa sobre sus hombros.

Cambaleo es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses, un lfo de ropa que le puede llevar una araña; llevan a ratos a la mujer a cuestras y otras en silla de manos; representan en los cortijos por hogaza - de pan, racimo de uvas y olla de berzas; cobran en los pueblos a seis maravedís, pedazo de longaniza, cerro de lino y todo lo demás que viene aventurero (sin que se deseché ripio); están en los lugares cuatro o seis días, alquilan para la mujer una cama y el que tiene amistad con la huéspedada le da un costal de paja, una manta y duerme en la cocina, y en el invierno el pajar es su habitación eterna. Estos, a mediodía comen su olla de vaca y cada uno seis escudillas de caldo; siéntanse todos a una mesa y otras veces sobre la cama. Reparte la mujer la comida, dales el pan por tasa, el vino aguado y por medida, y cada uno se limpia donde halla: porque entre todos tienen una servilleta o los manteles están tan desviados que no alcanzan a la mesa con diez dedos.

Compañía de garnacha son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda; llevan un arca con dos sayos, una ropa, tres pellicos, barbas y cabelleras y algún vestido de la mujer, de tiritaña. Estos llevan cuatro comedias, tres autos y o-

tros tantos entremeses; el arca en un pollino, la mujer a las ancas gruñendo, y todos los compañeros detrás arreando. Están ocho días en un pueblo, duermen en una cama cuatro, comen olla de vaca y carnero, y algunas noches su menudo muy bien aderezado. Tienen el vino por adarmes, la carne por onzas, el pan por libras y la hambre por arrobas. Hacen particulares a gallina asada, liebre cocida, cuatro reales en la bolsa, dos azumbres de vino en casa y a doce reales una fiesta con otra.

En la bojiganga, van dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros, y aun suelen ganar muy buenos disgustos, porque nunca falta un hombre necio, un bravo, un mal sufrido, un porfiado, un tierno, un celoso ni un enamorado: y habiendo cualquiera de éstos, no pueden andar seguros, vivir contentos, ni aun tener muchos ducados. Estos traen seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con hatos de la comedia y otra de las mujeres... Alquilan cuatro jumentos, uno para las arcas y dos para las hembras, y otro para remudar los compañeros a cuarto de legua (conforme hiciere cada uno la figura y fuere de provecho en la chacota). Suelen traer, entre siete, dos capas, y con estas van entrando de dos en dos, como frailes. Y sucede muchas veces, llevándose el mozo, dejarlos a todos en cuerpo. Estos comen bien, duermen todos en cuatro camas, representan de noche, y las fiestas de día, cenan las más veces ensalada, porque como acaban tarde la comida, hallan siempre la cena fría. Son grandes hombres de dormir de camino debajo de las chimeneas, por si acaso están entapizadas de morcillas, solomos y longanizas, gozar de ellas con los ojos, tocarlas con las manos y convidar a los amigos, ciñéndose las longanizas al cuerpo, las morcillas al muslo y los solomos, pies de puerco, gallinas y otras menudencias en unos hollos en los corrales o caballerizas; y si es en ventas en el campo (que es lo más seguro), poniendo su señal para conocer dónde queda enterrado el tal difunto. Este género de bojiganga es peligrosa, porque hay entre ellos más mudanzas que en la luna y más peligros que en la frontera (y esto es si no tienen cabeza que los rija).

Farándula es víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hatos; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos...

En las compañías hay todo género de gusarapas y baratí

jas: entrevan cualquiera costura, saben de mucha corte sía; hay gente muy discreta, hombres muy estimados, personas bien nacidas y aun mujeres muy honradas (que don de hay mucho es fuerza que haya de todo), traen cin-- cuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y - seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningu nos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos. Sobre esto suele haber muchos disgustos. Son sus trabajos excesivos, por ser los estudios tantos, los ensayos tan continuos y los gustos tan diversos..." (83)

Creo que sobra el comentario, por su claridad. Todo esto, - pues, es válido para últimos del XVI y buena parte del XVII...

Otras descripciones interesantes, complemento de las anteriores, sobre la vida también del pobre actor, su "vida farandúlica" (84), la vida de la farándula, - y me refiero al actor agrupado en esas compañías más sencillas, que tiene que ir de pueblo en pueblo ofreciéndose e ingeniándose las para comer, del "cómico de la legua" (85) y no del cómico de compañía, oficial, fija o - estable durante bastante tiempo en una ciudad- las encontramos - en las páginas 132-7 de la misma obra, en las que vemos cómo Solano y Ríos piden permiso al alcalde del pueblo, pues va de paso una compañía, para representar; el mismo Ríos, con barba y tamborino pregona la comedia; roban las sábanas y se escapan del mesón. En otro lugar, de noche, fracasan en su representación; pasan hambre y trabajan en diversos oficios... se encuentran con - un autor y se conciertan con él..." por tres cuartillos de cada representación a cada uno..." y un detalle curioso que nos ilustra sobre las riquezas de estas compañías: "el día que hubo de - representar esta comedia y siempre que se hacía quitábase el autor en el vestuario un vestido y prestábasele a Solano, encargándole mucho que no le pegase ningún piojo..." Y así caminan de - pueblo en pueblo hasta que Ríos, después de una representación - en un pueblo donde quedaron mal parados, entró en una "buena compañía" y dejó "esta vida penosa..."

Sigue Rojas, filón inagotable, dándonos pormenores de la vi

da farandulera, tantos, que sería engorroso enumerarlos; estudiar los todos en el presente capítulo. Copio un último ejemplo, donde gráficamente nos cuenta las desventuras de los cómicos en cuanto a su excesivo trabajo profesional y por consiguiente falta de descanso:

"Porque no hay negro en España
ni esclavo en Argel se vende
que no tenga mejor vida
que un farsante si se advierte.
El esclavo que es esclavo
quiero que trabaje siempre,
por la mañana y la tarde,
pero por la noche duerme
y haciendo lo que le mandan
ya cumple con lo que debe.
Pero estos representantes
antes que Dios amanece
escribiendo y estudiando
desde las dos a las nueve.
Y desde las nueve a las doce
se están ensayando siempre,
comen, vanse a la comedia
y salen de allí a las siete.
Y cuando han de descansar
los llama el presidente,
los oidores, los alcaldes
los fiscales, los regentes.
Y a todos van a servir
a cualquier hora que quieren.
Que esto es ayre; yo me admiro
cómo es posible que pueden
estudiar toda su vida
y andar caminando siempre,
pues no hay trabajo en el mundo
que pueda igualarse a este.
Con el ayre, con el sol,
con el agua, con la nieve,
con el frío, con el hielo
y comer y pagar fletes;
sufrir tantas necedades,
oir tantos pareceres..."

Estas y otras muchas noticias pueden sacarse de la literatura del XVII: Cervantes, Lope, Quevedo, Rémiro de Navarra, Zabaleta, S. de Figueroa...

Su vida airada, desenfadada, sin prejuicios, es objeto de muchas sátiras y ataques, como veremos al final del capítulo, lle

gando en muchos casos a prevalecer y sobreponerse esta faceta - "privada" a los méritos y personalidad como representante.

Lleva una vida un tanto bohemia, sin importarle, por lo menos en apariencia, el dinero. No está sujeto a obligaciones o ataduras, independiente, se ríe de la honradez, asiduo de las casas de juego, presto a desenvainar la espada, "se enamora -él, - que no es más que un pechero- de las damas hermosas, y de las novicias de los conventos, compra a las dueñas, engaña a los maridos, cede complacientemente a su esposa y a sus hijas, enseña - tanto en el escenario como en la ciudad- a los jóvenes deslumbrados cómo se emancipa uno, mediante qué astucias, subterfugios, caretas, engaños y amplio juego de la hipocresía... ofreciéndoles la imagen de un microcosmos, el de las gentes de teatro, enteramente liberado de los deberes familiares, totalmente desprendido de sus deberes sociales, completamente despreocupado por el dinero e ignorando olímpicamente las necesidades materiales (al menos en apariencia)..." (86).

Todo actor tiene que tener unas cualidades propias y específicas de la profesión... El actor normal, corriente de entonces es descrito por Cervantes de la siguiente manera:

"Sé todo aquello que cabe
en un general farsante.
Sé todos los requisitos
que un farsante ha de tener
para serlo, que han de ser
tan raros como infinitos.
De gran memoria primero;
segundo, de suelta lengua;
y que no padezca mengua
de galas, es lo tercero.
Buen talle no le perdono,
si es que ha de hacer los galanes,
no afectado en ademanes,
ni ha de recitar con tono...
Ha de recitar de modo,
con tanta industria y cordura,
que se vuelva en la figura
que hace, de todo en todo.
A los versos ha de dar
valor con su lengua experta,
y a la fábula que es muerta

ha de hacer resucitar
Ha de sacar con espanto
las lágrimas de la risa,
y hacer que vuelvan con prisa
otra vez al triste llanto.
Ha de hacer que aquel semblante
que él mostrare, todo oyente
lo muestre; y será excelente,
si aquello hace, el recitante... (87)

Infinitos recursos, memoria, facilidad de expresión, natural en los gestos, sin monotonía, identificación con el personaje, re-creación del texto, captación total del espectador... Estas son las principales metas a que debe aspirar todo actor... de esta manera, el recitante "será excelente, si hace aquesto..."

Pero esto solía tomarlo tan en serio y al pie de la letra, con tanto empeño y celo que rayaba en la exageración espectacular. Zabaleta nos cuenta el deseo que tienen de agradar al público mostrándose como auténticos profesionales, y nos describe algunos de sus movimientos en las tablas:

"Los comediantes son la gente que más desea agradar con su oficio entre cuantos trabajan en la República. Tanto es la prolijidad con que ensayan una comedia, que es tormento de muchos días ensayarla. El día que la es trenan, diera cualquiera de ellos de muy buena gana la comedia de un año por parecer bien aquel día. En sa liendo al tablado ¿Qué cansancio, qué pérdida rehúsan por hacer con fineza lo que tienen a su cargo?. Si es menester despeñarse, se arrojan por aquellas montañas, que fingen con el mismo despecho que si estuvieran desesperados: pues cuerpos son humanos como los otros y les duelen como a los otros los golpes. Si hay en la comedia un paso de agonizar, el representante a quien le toca se revuelca por aquellas tablas llenas de sal vas hechas lodo, de clavos mal embebidos y de astillas erizadas tan sin dolores de su vestido, como si fuera de guadamacil, y las más veces vale mucho dinero. Si im porta al paso de la comedia, que el que la representa se entre huyendo, se entra por hacer bien el paso, con tanta celeridad, que se deja parte de la valona, que no costó poco, en un clavo, y se lleva un desgarrón en un vestido que costó mucho. Yo vi a una comedianta de las de mucho nombre que representando un paso de ra bia, hallándose acaso con el lienzo en la mano, le hizo mil pedazos por refinar el efecto que fingía: pues bien valía el lienzo dos veces más del partido que ella ganaba. Y aún hizo más que esto, que porque pare

ció bien entonces, rompió un lienzo cada día, todo el tiempo que duró la comedia. Con tan gran grande extremo procuran cumplir con las obligaciones de la representación por tener a todos contentos, que estando yo en el vestuario algunos días, les oía decir unos a otros que aquellos son los días de representar con mucho cuidado, por no dar lugar a que la tristeza de la soledad les enflaquezca el aliento, y porque los que están allí no tienen la culpa de que no hayan venido más: y sin atender a que trabajan sin aprovechamiento, se hacen pedazos por entretener mucho a los pocos que entretienen..." (88).

A lo dicho hasta ahora, y para hacernos una idea más clara, hay que añadir ciertas limitaciones y condicionamientos en la manera de representar, como son las modas del vestido, las cualidades de figura y tópicos de los personajes... Así por ejemplo: el G^o y su confidente podían deambular con facilidad, pues no tenían estorbos de traje, al contrario que la dama, incrustada en el guardainfante, o el caballero en su gorguera, debiendo lucir ambos ricas telas con lentitud y elegancia. "Ancianos dueñas, galanes y enamoradas permanecían como clavados en posturas nobles, ventajosas y a veces acompasadas; o si deambulaban, lo hacían con una serenidad imperturbable... La moda en el vestir, los modales, las ideas y las cualidades atribuidas a los protagonistas, todo contribuía a dar a su actuación un carácter hierático" (89).

En líneas generales, el vestuario de los representantes tomado en el sentido de elemento importante para la caracterización era pobre y generalizado, "standard" o tópico. Apenas varía respecto al del s. XVI, este vestuario no caracteriza, emplea las barbas y cabellera postiza para distinguir al viejo del joven, aunque hay variaciones, según el nivel de los personajes: el militar no viste lo mismo que el civil, ni el caballero como el criado. Hay también traje "de francés", "de moro"... Y así aparecía el actor con trajes parecidos a los de estos pueblos: Italia, Alemania, Francia, Inglaterra, Turquía, Rusia... y esto debido al conocimiento y comercio con estas naciones... Sin embargo el "traje de" no era muy exacto al de la realidad. Cuando el actor pertenecía a una ciudad desconocida, remota, usaba el traje espa

ñol de la época añadiéndole algunos accesorios fantásticos "que bastaban para indicar su antigüedad y para que los espectadores se quedasen satisfechos" (90).

El actor de los autos en las festividades del Corpus tenía un vestuario mucho más rico, pues según la tradición era costumbre en el Corpus "vestir a los comediantes de trajes nuevos y -costosos" (91). También era costumbre que se renovasen todos los años. Varias instrucciones exigían que los trajes fuesen -sigue Wardropper- "de terciopelo, de tefetán de damasco, de raso y de telas de oro y plata, y los volantes y pasamanos, de oro y seda." (92). A pesar de la ayuda que recibían los empresarios, en 1636 se les liberó, debido al enorme gasto que suponía el tener a punto el vestuario, de la obligación de presentar ropa nueva cada año. Al comienzo estos actores de los autos serían religiosos, -sacerdotes, dado que se celebraban en las iglesias y ligados muy fuertemente al oficio divino. A partir de 1561 era normal ya que representasen actores profesionales, pues en esa fecha "se encargó a la farándula de Lope de Rueda la producción de los autos de Toledo" (93). Eran estos actores superiores a los aficionados, -siendo desde entonces imprescindibles.

Muchos les critican debido a su vida no muy moral, el que -representasen papeles sagrados, no pudiendo conferirles, por lo tanto, una auténtica fuerza y sinceridad. Sin embargo hay frecuentes testimonios de la influencia que la representación efectuaba en el actor, hasta hacerles enmendar y entrar en el convento, como a Francisca Baltasara, M^a Riquelme, Clara Camacho...

Hay ejemplos y documentos de actores que se negaban a participar en los autos y se les aplicaba severos castigos (94). El -porqué de su negativa es un problema que todavía queda en pie.

No debemos olvidar a los actores no profesionales. Son éstos, "amateurs" espontáneos y circunstanciales. Religiosos, devotos o colegiales por una parte, y los cortesanos, aristócratas o de la familia real, por otra. Representan generalmente para conmemorar alguna festividad o asunto importante. O sencillamente,

sobre todo los segundos, por distracción. "En el propio palacio las damas se divierten a veces representando comedias, frecuentemente de tema caballeresco, mitológico y pastoril. Se disfrazan de pastores, de ninfas, de hadas y de diosas..." (95). Valga a título de ejemplo, la descripción de una de estas representaciones:

"el martes se hizo una boda de una dama, por vía de entre mės; concurrieron a la representación casi los más de los caballeros. Fue portero aquel día el señor Conde Duque; salieron vestidos de alabarderos a lo tudesco el conde de Oropesa, el de Aguilar... de dueñas, don Jaime de Cárdenas, don Francisco de Cisneros... de damas, el almirante, el conde de Grajal... la reina hizo (o fue representada por) el obrero mayor, que se llama Carbonell; el Rey, un ayuda de cámara viejo; el Príncipe, el duque de Pastrana... Hizo oficio de Patriarca el conde de la Moncloa, que era el que había de casar a los novios. Hubo su modo de sarao y dichos que cada uno llevaba estudiados, y a algunos no les ayudaba la memoria y sacaban su papel e iban diciendo lo que les tocaba por él, ayudados para leer de una candelilla. Los trajes fueron ridículos y de gran entretenimiento..." (96)

Para conocer a los comediantes de la época nos valemos de testimonios literarios: Rojas, Quevedo, Q. de Benavente, Lope, Cervantes, Juan de Caramuel, Conde de Villamediana, de diversos manuscritos y documentos entre los que cabe destacar: "Genealogía, origen y noticia de los comediantes de España" Ms 12917-12918 de la Bibl. Nac. Pero siguen siendo imprescindibles todavía y los más completos estudios de conjunto, los libros ya clásicos de Pellicer, Pérez Pastor, Díaz de Escovar, Cotarelo, Bergman, Rennert (97). De todo lo cual deducimos que de la inmensa cantidad de nombres de cómicos de la época, merecen retenerse como los más sobresalientes, los siguientes: (98)

ALONSO DE CISNEROS (también autor).

BALTASAR PINEDO -y su familia- (cambios de color, ojos, sentidos...).

CRISTOBAL DE AVENDAÑO (también autor. Hacía los 108 galanes en su compañía).

JUAN RANA (Cosme Pérez, graciosísimo. El más famoso. Tío de Bárbara Coronel).

PEDRO DE MORALES (actor y dramaturgo) .

M^a DE RIQUELME (convento, esposa de Manuel Vallejo.
Mudaba color rostro) .

FRANCISCA BALTASARA (papeles de hombre; convento) .

JUSEPA VACA (bellísima, esposa del autor J. de Morales Medrano. Muy famosa) .

M^a DE CORDOBA (llamada "la Amarilis". Muy alabada en lo que hacía: recitar, cantar, bailar.. Mujer de Andrés de la Vega. Quizá la más famosa de su tiempo. Autora) .

ALONSO DE OLMEDO (vida azarosa; papeles de galán) .

SEBASTIAN DE PRADO (buena apostura, voz; de rectas costumbres. Se casó con Bernarda Ramírez) .

VICENTE DOMINGO (famoso por "g°") .

BARTOLOME ROMERO (también autor) .

M^a CALDERON (tuvo un hijo con Felipe IV. Convento) .

FRANCISCA BEZON (aplaudida en primeras damas. Cuñada de Alonso de Olmedo) .

BARBARA CORONEL (famosa por montar a caballo; también - autora) .

BERNARDA RAMIREZ (esposa de Sebastián de Prado; famosa - en terceras damas. De novelesca vida) .

JERONIMO DE BURGOS

MANUELA ESCAMILLA (comenzó a los 7 años. Famosa en "damas". Hija de Antonio Escamilla. Muy hábil - en la música) .

M^a DE ESCAMILLA (hija de Antonio Escamilla).

ANTONIO ESCAMILLA (también autor).

MANUEL VALLEJO

M^a DE CISNEROS

CRISTOBAL SANCHEZ ORTIZ

FRANCISCA CABEZON (famosa en 1^a dama. De las más famosas).

PEDRO NAVARRO (famoso haciendo de rufián cobarde).

JUAN BEZON

MANUEL DE COCA (especialidad en "graciosos").

LUISA DE LA CRUZ

ROQUE DE FIGUEROA (también autor).

JOSE FRUTOS ("gracioso").

JOSEFA ROMAN

M^a ROMAN

FRANCISCO DE TREVIÑO (su mujer: Isabel Blanco: también cómica).

ANDRES DE LA VEGA

PABLO POLOPE (debut en Madrid en 1647; en 1687 era 3º galán en la compañía de Simón Aguado).

GASPAR DE OLMEDO (4º galán en la compañía de Simón Aguado en 1687).

DAMIAN POLOPE (1º galán en la compañía de Simón Aguado en 1687)

JUAN SIMON (2º galán en la compañía de Simón Aguado en 1687).

MATIAS DE CASTRO (5º galán en la compañía de Simón Aguado en 1687).

CARLOS VALLEJO (1er. barba en la compañía de Manuel de Castilla).

FELIPA MARIA (la "titiritera". En 1680 estaba en la compañía de Félix Pascual; en 1681 en la de Agustín Manuel).

FRANCISCO LEON (llamado "cuernos de oro").
ANTONIA AGUADO (en la compañía de Vallejo en 1659).
PEDRO MALDONADO
JERONIMA RODRIGUEZ (esposa del anterior. En 1621 hacían -
primeros papeles).
JERONIMA DE CASTRO (2^a actriz en 1636).
ANA FIGUEROA (1^a actriz en 1635).
JUAN DE VILLEGAS (1er. actor en 1632).
JUSEPE DE PORRAS (2° actor en 1631).
PEDRO DE LA ROSA
ALONSO DE MORALES (le llamaban "el divino" por el ingenio
y representación).
ANA, MICAELA, FELICIANA DE ANDRADE ("las tres gracias", "las
Toledanas", "las Tenientas", represen-
tan, cantan, bailan... Únicas en toda
clase de festejos...).

pero debemos citar también a:

FRANCISCO DE ARTEAGA

M^a ARTIAGA

DIEGO CORONADO (el más fiel imitador de la naturaleza
en lo jocoso).

JUAN DE OROZCO

CRISTOBAL DE AVENDAÑO (su mujer: M^a Candado).

ANTONIA CANDADO (hermana de M^a Candado; fue su suegro:
Cristóbal de Avendaño).

JUAN DE LA CALLE

PEDRO DE CONTRERAS

M^a DE JESUS

JOSEFA LOBACO (mujer de José Frutos).

TOMAS DE NAJERA

ANA DE ORO (mujer de Pedro de Contreras).

ANTONIA PATATA

FRANCISCO PINEDO

JUAN VIVAS (también autor).

LUISA ROMERO

BERNARDO LOPEZ DEL CAMPO (también recolector y escritor de bailes).

LORENZO HURTADO

MANUEL DE MOSQUERA

CLARA CAMACHO (también autora).

CRISTOBAL SANTIAGO ORTIZ

DAMIAN DE CASTRO (famoso por el papel de "fugurón").

JUAN JERONIMO DE HEREDIA

M^a DE HEREDIA (mujer del anterior; tanto papeles serios como festivos).

Por último es interesante observar que desde 1631 formaban parte de una cofradía: 'La Cofradía del Gremio de Representantes; que celebró su primera reunión el 26 de abril. Los últimos proyectos se firmaron el 12 de Junio de 1632. Su fin era "que redundase en servicio de Dios y de la Virgen S. y provecho de los vivos y difuntos. Sólo podían figurar como cofrades aquellos representantes que lo eran a la sazón o lo habían sido, de manera que no pueda haber en toda España representante ni autor que no sea cofrade, ni cofrade que no sea o haya sido autor o representante" (99).

No sólo para el actor cómico, sino también era para el autor. Pero pensando que la mayoría de los autores eran o habían sido actores, está claro entonces el sentido y la primacía del representante...

En cuanto a la Congregación de la Virgen de la Novena notemos que sus socios fundadores fueron: Cristóbal de Avendaño, Lorenzo Hurtado, M. Vallejo, Tomás Fernandez Cabrero, Andrés de la Vega. Se aprobaron en 1634 las Constituciones de la Hermandad -- (empezó todo por la curación milagrosa de Catalina Flores; se hizo una novena en 24 de junio de 1624, al final curó, de aquí que dó la advocación de Virgen de la Novena en acción de gracias...), los autores apartaban 6 reales y medio cada representación, para la misa diaria y del sábado... Cuando fallecía un representante de seis años en activo la familia era socorrida con distintas -- asistencias, socorros o sufragios... (100)

En cuanto a su sueldo, fijémonos que en este S. XVII el actor es un profesional ligado al empresario por un contrato de -- trabajo, de quien recibe el dinero estipulado en el contrato. Su relación laboral estaba perfectamente delimitada hasta en los -- más mínimos detalles.

El sueldo tenía dos fórmulas simultáneas: la cantidad percibida por cada día de representación, y la cantidad recibida durante todo el año, llamada ración. Como es lógico variaba el importe de tales conceptos según la categoría de cada actor. Diez Borque al estudiar el status social del actor distingue muy bien cuatro categorías profesionales que comportan diferencias económicas (101): el 1º actor, y en términos generales, venía a cobrar unos 30 reales; el 2º actor: unos diez reales menos; el 3º papel: unos veinte reales menos que el primer actor. Existe toda vía otro estrato inferior: los actores secundarios o de comparsa, que cobraban de 6 a 10 reales.

Aunque algunos actores vivieron holgadamente, como verdaderos ricos, incluso algunos con despilfarro de dinero, éstos, sin embargo eran una minoría. Pero el actor, incluso el más humilde podía vivir en esta época con cierta holgura. Recordemos que por estas fechas un jornalero ganaba 8 reales al día, un maestro carpintero, 7 reales; una sirvienta: 120 reales al año; un portero, 96 reales al año (102). Además, según Alvarez de Toledo, se po-

día vivir con 30 maravedís al día, por supuesto, sin lujos ni comodidades, claro... (103)

Todo esto, por supuesto, en líneas generales. De 1600 a -- 1680 aumentó con bastante rapidez el sueldo de los actores, pero se contrarrestaba con la pérdida del valor adquisitivo de la moneda, la inflación... pero la diferencia proporcional y por consiguiente jerárquica se mantuvo en el salario de los actores.

4.- EL DIRECTOR

Es la persona que está al frente de la Compañía. Se le conoce con el nombre de "autor de comedias" que él mismo se atribuye como la persona que "crea" las obras y las da vida en las tablas. (El autor de la comedia es el "poeta" o "ingenio" de la Corte...) Se encarga de dirigir a los comediantes, repartir papeles, hacer los contratos; en ellos se indicaba a los comediantes, mediante escritura, la duración del compromiso, y el sueldo -ración- que recibiría cada uno. Pide directamente las obras a los poetas, a quienes las compra por bajo precio: 500 reales (184) se pagaban las comedias de Lope en los comienzos del XVII (105)... (Cervantes vendió "La Confusa" y "El trato de Argel" al autor Gaspar de Porres en 40 ducados -440 reales- en total). Una vez ya el autor -director en poder del manuscrito podía hacer con él lo que quisiera: reformar, añadir, suprimir. Cuando ya ha agotado la comedia la vende de nuevo a un librero-impresor o a otros autores.

Es interesante notar que, una vez comprada la obra al poeta dramático, únicamente él puede representarla, durante ocho años, y aunque durante ese tiempo la obra llegase a imprimirse:

"En la villa de Madrid, a 19 días del mes de Febrero de 1636, vistos estos autos por el Sr. Gregorio López Madera.. protector de las comedias y hospitales desta Corte, para remedio de los daños que resultan de que los autores de comedias representen comedias, bailes y

entremeses que no son suyos propios ni los han comprado, mandaba y mandó que ahora y de aquí adelante ninguno de los dichos autores ni los representantes de sus compañías puedan hacer ni representar comedia alguna, baile ni entremés que no sea propio del autor que los representare y los haya comprado al poeta, teniendo escrito y firmado el dicho poeta en el original de la dicha comedia, baile o entremés, que lo hizo para el autor que se lo compró, y estando aprobada la tal comedia por el señor protector, y los bailes y entremeses por el examinador para ello nombrado, pena de 300 ducados al autor que contraviniere a lo susodicho; y a cada uno de sus compañeros que estudiase y representase las tales comedias, bailes o entremeses 20 ducados, aplicados todos por cuartas partes a la Cámara de S.M., juez y denunciador, y el autor cuya fuere tal comedia, baile o entremés. Y aunque las tales comedias, bailes o entremeses estén impresos con licencia, tampoco las puedan representar si no fuesen los autores que las hubiesen comprado y cuyas fuesen, hasta después de pasados ocho años desde el día de la fecha de la tal comedia, baile o entremés en adelante, so la misma pena, aplicada en la misma forma" (106)

El poeta al vender la obra, pierde todos sus derechos sobre ella... como máximo se queda con el borrador: "El manuscrito de cada pieza era vendido al jefe de una determinada compañía; al ser examinado era mutilado por caprichosas supresiones y desfigurado con notas escénicas subsidiarias; se copiaban después varias escenas para los encargos de los diversos papeles, y desde aquel momento caía sin remedio en manos de la piratería de los libreros y literatos. El autor, que muchas veces trabajaba por encargo y casi siempre de manera improvisada, sólo conservaba el borrador... El librero Miguel de Silos, que hizo suprimir la "Parte VII" de las comedias de Lope, compró los manuscritos a los directores de Compañías Baltasar de Pinedo y la viuda de Luis de Vargas. Y cuando Lope publicó la "Parte IX", tuvo que pedir prestadas las copias a la biblioteca de su protector el duque de Sessa..." (107)

Otras veces se servía de los textos ya existentes: cambia el texto, lo "arregla", cambia de título, lo "acomoda" según las necesidades y realidades materiales de la Compañía... o se la atribuye al dramaturgo de moda: Lope, Calderón...

Conoce perfectamente el auditorio, hombre sagaz y hábil, y se adueña de él, imponiéndole un gusto y unas "normas" que el vulgo inconsciente va aceptando: duración de la representación, nº de actores, presentación de la escena... O según la sicología del momento le ofrecerá una obra de capa y espada, devota, de costumbres... El "poeta", por supuesto, también se tiene que someter a su técnica. Y los actores, que representan el personaje 'según' el autor... No es exagerar si pensamos que en ningún momento de la historia del teatro español, el director ha tenido tanta importancia e influencia como en este siglo... El espectador iba al teatro no a ver a Juan Rana o a Vélez de Guevara, sino al autor Sebastián de Prado, Roque de Figueroa... etc.

Aspecto importante de su labor: la selección y presentación también de los "sainetes" de la comedia. En las escrituras que firmaba cada año con sus actores, se aseguraba expresamente la cooperación y dedicación de los mismos... (108).

Hemos visto ya en los actores cómo abundan los nombres de personas que son actores y después forman ellos compañías. Esto es muy frecuente y suelen ser los actores más destacados y valiosos... que aglutinan en torno a sí al grupo. La mayoría de ellos son, pues, actores famosos y con frecuencia hombres de letras y de formado gusto literario.

Actor, director, empresario, autor del texto en el sentido de refundidor y adaptador... Estas son las cuatro facetas dramáticas que engloba la persona del "autor" en este siglo XVII.

Director y responsable de la Compañía... veamos ahora el funcionamiento de ésta: composición, permisos para representar, compañías "oficiales"... etc., ciertos aspectos característicos que debemos tener en cuenta.

Según hemos visto ya en la agrupación de cómicos desde el bubulú a la Compañía (109) descrita por A. de Rojas, asigna a esta "16 personas que representan, 30 que comen". Este número a lo largo del XVII puede variar, pero en esencia se mantiene, siendo 30 personas como mínimo, entre representantes, músicos y demás,

los componentes de las mismas. Así Wilson y Moir (110) señalan - que cada Compañía "contaba aproximadamente con cuatro actores jóvenes, encabezados por 'el primer galán', con dos hombres más - que representaban los papeles de viejo ('barbas') y dos actores cómicos ('graciosos'); las actrices solían ser cinco, además de la 'primera dama'". Esta es la estructura esencial interna de la Compañía. Aubrun aclara que de los 16 miembros que componen la - compañía, "siempre hay dos -un hombre y una mujer- capaces de - cantar decorosamente; varios figurantes entre los 16 saben ras- quear la guitarra para las serenatas y los entremeses; todo el - mundo sabe bailar o, por lo menos, tomar parte en la danza o el baile finales" (111). Así vemos que en 1680 la Compañía de Manuel Vallejo , en los autos de Madrid, constaba de los siguientes - actores:

Damas

- 1^a Manuela Escamilla
- 2^a M^a de Cisneros
- 3^a Bernarda Manuela
- 4^a Josefa Nieto
- 5^a M^a Francisca

Galanes

- 1° Alonso de Olmedo
- 2° Manuel Angel
- 3° Manuel de Mosquera
- 4° Pedro Vázquez

- 1er. barba Francisco García
- 2° " Andrés de Cos

- Gracioso Antonio Escamilla
- " Manuel Vallejo
- 2° " Juan de Malaguilla

Vejetes Francisco de Fuentes

Músico Gregorio de la Rosa (112).

Dejando a un lado las compañías "no oficiales" de cómicos -

de la legua, que son abundantísimas, hacia la mitad del siglo, y según un memorial elevado al rey por el cómico Ortiz, había unas 40 compañías, que agrupaban un total de cerca de mil representantes; (113), (en 1646 salió una ordenanza suprimiéndolas "en principio"...) vemos que en 1603 salió un decreto por el que sólo se permitían 8 compañías: las de

Gaspar de porras
Nicolás de los Ríos
Antonio de Villegas
Baltasar de Pinedo
Juan de Morales
Melchor de León
Antonio Granados
Diego López de Alcaraz

En 1615, menos en Sevilla y Madrid, no podía haber dos Compañías en un lugar. Se permitieron las Compañías de

Alonso Riquelme
Fernán Sánchez
Tomás Fernández
Pedro Valdés
Diego López de Alcaraz
Pedro Lebriano
Pedro Llorente
Juan de Morales
Juan Acacio
Antonio Granados
Alonso de Heredia
Andrés de Claramonte (114)

Quede claro que al hablar de Compañía "titular" o "real", - quiere decir: reconocida oficialmente como entidad, y no supeditada al rey o dependiendo económicamente de la Real Casa... Al - revés que en Francia, aquí en España el rey no patrocinaba ninguna Compañía... no había "Compañía real", compañías pagadas por - el rey (115)... y esto llegó a perturbar en más de una ocasión -

la representación de los corrales, pues para las "particulares" de la Corte se ordenaba a una de las compañías, o a las dos a la vez, o a las que hubiese acudir a palacio, llegándose así hasta semanas enteras sin la representación en los corrales... aunque es lógico pensar que entonces las ambulantes aprovecharían y servirían de relleno salvando el gusto y la situación... Así se nos dice que:

"el día 14 se requirió por el arrendador a Pedro de la Rosa que no dejase de representar al pueblo al día siguiente..., y dijo no poder hacerlo por estar estudiando y ensayando la fiesta que se va a hacer a los años de la reina... El lunes, 18, habían puesto carteles para la comedia del "Conde Lucanor" (116), y habiendo gente en el corral, no se representó y se devolvió el dinero. Al día siguiente tampoco se representó a causa de dichos ensayos... El 22 de febrero la Compañía de Calle puso carteles para representar en el Príncipe la comedia del "traidor contra su sangre" (117) y no lo hizo. El dice que tienen ocupada a Isabel de Vivas, que es la 3ª dama, para que vayan al Retiro a representar la fiesta de los Monteros y Escuderos de a pie de S.M. a las cuatro de la tarde con la 'música' de la Compañía de Esteban Núñez, que había de entrar en esta comedia... Y hoy, domingo, aunque puso carteles en la Cruz, no pudo representar, por haberle llevado la música a los ensayos de la comedia "Los dos hermanos de Austria" que hacen los Monteros de S.M. mañana lunes..." (118).

Vemos, por tanto, cómo, a requerimiento de palacio, se abandonaban al instante, ensayos y representaciones, bien porque se necesitase a toda la compañía o a parte de ella... Podemos seguir poniendo diversos testimonios entre los múltiples existentes, sobre lo mismo...

"el lunes, 20, no hubo comedias en ningún corral, razón de que las tres Compañías se ocuparon en ese día en hacer la fiesta de don Pedro Calderón y los llevaron al Retiro a las dos de la tarde (119). El 10 de abril, martes, no representó Diego Osorio en la Cruz, donde estaba, por haber ido ese día por la tarde a palacio en servicio de S.M. a hacer la comedia y fiesta de "La gitani^a lla", en celebración de los años de S.M... El miércoles, 11, tampoco, aunque se pusieron carteles, por haber faltado por la tarde las 'músicas toledanas' (120) y haberse ido a palacio en servicio de la Reina Nuestra Señora... (121). No se representó en el teatro del Príncipe desde el 2 de enero hasta el jueves, 10, porque Pe-

dro de la Rosa se retiró con su compañía a hacer ensayos de la dicha fiesta que se hizo a la reina, que fue la comedia "El laberinto de amor", de Diego Gutiérrez, y sainetes della..., desde el día 2 hasta el 5, conduciéndose a la Compañía a los ensayos en coches de palacio, con el alguacil Baraona. Y el domingo, 6, y lunes 7, se ensayó la fiesta en el Buen Retiro, y el miércoles, 8, se hizo la fiesta a sus majestades... El viernes 11, representó Rosa la fiesta por el parto de la reina y la prosiguió el domingo, 13, y lunes, 14 al público, pero dejó de hacerlo el 15, hasta el 21, en que dijo - se mandó ensayar la fiesta grande de S.M. en el Buen Retiro, adonde todos los días iban en coches de palacio con alguaciles..." (122).

A cambio de estas molestias para las Compañías y su sumisión a los de Palacio cabe pensar que serían retribuidos económicamente mejor que en los corrales, por de pronto solían ir en coche de palacio, y tendrían medios más ricos para la representación, como vestidos y demás... Y se convierten así a partir de 1622 en nueva fuente de ingresos (aumentada también por la imitación de los Grandes y aristócratas, quienes también las llamaban para sus "particulares"), pues en las representaciones periódicas que hacían en Palacio recibían 300 reales... así en cuatro meses se representaron allí 43 comedias, pagándose la suma de 13.500 reales... (123).

De esta manera el público queda sin representación llenando el hueco las Compañías de la legua, o con comedias refundidas, o hechas ya en Palacio, o en la 4ª representación del Retiro (después de la del Rey, Corte, y Autoridades de la Villa).

Esta "servidumbre", incluso de las compañías reconocidas y permitidas, como hemos visto, al Rey, corta tanto los intereses de los corrales como los movimientos del autor y cómicos, o la autoridad de alcaides, o poder de contratos... Así se requiere urgentemente a una Compañía para que se presente en Palacio, y se manda:

"ir en busca de la Compañía de Esteban Núñez, a quien llaman 'el Pollo', y la traeréis a esta Corte con todas las personas de que se compone, hombres y mujeres, con el hato de comedias, bailes y entremeses que tienen para el uso de la representación, y los traeréis luego

sin dilación ni excusa alguna, porque así conviene al servicio de su Majestad. Y en defecto de no aparecer dicha Compañía, traeréis otra cualquiera que hallaréis en cualquier parte o lugar, y vengán sin excusa, y sin embargo de cualquier escritura y contratos que tengan hechos en cualquiera ciudades, villas y lugares y casas de comedias... Y si estuviesen presos los dichos representantes o cualquiera de ellos que dependa de causa civil, mando al alcaide de la cárcel donde estuviesen presos os los entregue, sin incurrir en pena..." (124).

En las representaciones, pues, "particulares", no siempre se les pagaba al autor y cómicos..." en más de una ocasión se obligó a las compañías a representar de modo gratuito, ante Oidores y gente aristocrática, con protesta del autor y sus compañeros..." (125).

Hemos visto ya en la lista de cómicos la abundancia de mujeres... En las compañías ambulantes no suele haber muchas por los escándalos que suele acarrear aun sola su presencia, pero en las grandes compañías, según hemos visto en los componentes de las mismas, abunda en una proporción casi igual a la del hombre. Muchos éxitos se deben a ellas, a sus artes o atractivos físicos y psicológicos... aunque, como veremos en otro apartado, en la polémica que en torno a ellas se suscita, es mejor, por prudencia, orden..., que no llamen la atención...

A excepción de contados casos, las mujeres tienen que trabajar en las compañías de sus maridos... (126). Así la presencia de uno de los miembros del matrimonio implica la presencia del otro... Existe también la frecuencia de lazos familiares en una misma compañía: primos, tíos, sobrinos... aparte del de esposa - ya mencionado...

Recordemos que la compañía representa bastante tiempo del año en la ciudad -el municipio contrataba sus representaciones, ya de comedias o de autos- recorriendo las poblaciones agrícolas vecinas en un radio de 30 leguas. No representa en Cuaresma, tiempo en el que los autores se dedican a reorganizar las compañías y a ensayar obras nuevas (generalmente el autor, organizada su compañía, ya no hacía cambios, y así cada actor era contratado -

para su determinado papel: galán, damas... esto hasta que se terminaba el año teatral: el martes de Carnaval... Por la distribución de papeles en el teatro menor, también se ve esta distribución y organización de la compañía...).

El dinero que tiene que pagar a los hospitales o a los propietarios de los corrales les merma el presupuesto, lo mismo que en las fiestas del Corpus (127) donde, según hemos visto, tienen que renovar la vestimenta cada año pues "al empezar el s. XVII -era costumbre que el 'autor' de la compañía nombrada para hacer los autos pagara la cuenta de la modista, y que los trajes se renovasen todos los años... Los contratos no permitían que los 'autores' practicasen economías en materia de indumentaria... Estas dificultades financieras siguieron oprimiendo a los empresarios, hasta que en 1636 se les relevó de la obligación de comprar ropa nueva todos los años..." (128) y aunque recibían subvenciones -por parte de las ciudades, que competían ofreciéndoles más y más dinero en un afán de llevarse a las mejores compañías, o a pesar de la "joya" -100 ducados-, premio que se daba a la compañía que mejor representase, todavía, aun después de 1636 subsanadas un poco las economías de los autores, se seguía protestando contra el coste de la ropa... declarando algún autor "que la cantidad recibida no bastaba para el calzado, los sombreros y las mangas de su compañía" (121).

Pero a pesar de estas quejas lo cierto es que el empresario consigue nivelar positivamente su bolsa (130).

Esto es lo más característico y general sobre el autor y las compañías... Recordemos por último cómo el viajero extranjero Bertaut juzga las compañías españolas mejores que las francesas (131).

Representaron también fuera de España, -hecho muy frecuente como lo atestigua entre otros, Pellicer-, en Nápoles, Cerdeña, Milán, Flandes, en el mismo París, que no dependía directamente de la Corona, como las ciudades anteriores: "También vimos llegar a París una compañía de comediantes españoles el año primero

del casamiento del Rey. La Compañía real les prestó su teatro... La reina mantuvo a los españoles hasta la primavera pasada, en - que, según tengo entendido, han vuelto a pasar los Pirineos camino de su patria" (132).

He aquí una lista de los autores más representativos de este siglo. Pueden consultarse las mismas obras que para los cómicos donde se encontrarán datos importantes sobre su vida dramática (comienzo como autor, dónde, n° de representaciones... etc..).

ACACIO BERNAL: autor ya en 1612. Uno de los 12 autores de 1615 reconocido oficialmente. Cofundador de la Cofradía de la Novena.

DAMIAN ARIAS DE PEÑAFIEL: más famoso como cómico. Circunstancialmente autor en compañías no muy importantes.

CRISTOBAL DE AVENDAÑO: desde 1621, uno de los más importantes.

PEDRO ASCANIO: como autor, en 1637, 1642, 1643.

ANTONIO DE ESCAMILLA: como autor, en 1660. Corpus en Madrid entre 1661 y 1678 = unas doce veces. Fue también famoso gracioso.

TOMAS FERNANDEZ: más de 30 años como autor. Desde 1607. Su compañía fue una de las que se autorizaron en 1615. (133)

ROQUE DE FIGUEROA: en 1624 tiene compañía propia, siendo uno de los más importantes, por lo menos en los diez años siguientes, pues en 1635 - salió para Nápoles. En 1648 estaba en Valencia.

ALONSO DE HEREDIA: famoso autor; apogeo entre 1603 y 1619. Permitida oficialmente su compañía en - 1615.

LORENZO HURTADO: como autor: 1631

- JUAN MARTINEZ: con compañía propia: 1623
- JUAN DE MORALES: dilatado y afamado autor. Desde 1601 a 1631. Uno de los más importantes. De los reconocidos oficialmente en 1602, 1603, 1615.
- ALONSO DE OLMEDO TOFIÑO: autor desde 1616. Cómico-autor, cómico-autor... por avatares de fortuna y -
díneros... Tuvo un hijo: Alonso de Olmedo
quien quizá sería autor de la compañía de
su padre en 1648 y 1649.
- DIEGO OSORIO DE VELASCO: autor en 1648. De 1656 a 1660 re-
presenta con frecuencia en los dos corra-
les de Madrid.
- SIMON AGUADO: en 1662 actuó en el Príncipe. También en
1687.
- JUANA DE CISNEROS: autora ya en 1660.
- MANUEL DE MOSQUERA: en 1685 representó en el Coliseo del -
Buen Retiro.
- ROSENDO LOPEZ
- MANUEL DE CASTILLA
- MELCHOR DE LEON
- ANTONIO GRANADOS
- DAMIAN POLOPE
- AGUSTIN MANUEL: en 1687 actuó junto con la compañía de Si-
món Aguado en el Buen Retiro.
- BALTASAR DE PINEDO: autor en 1586, representante, autor en
1601. También de los más famosos de la 1ª
mitad del siglo. Compañía oficialmente -
nombrada en 1603. Murió en 1621.
- ANTONIO DE PRADO: padre y abuelo de actores. Autor en 1622.
Uno de los fundadores de la Cofradía de -

la Novena (134). Murió en 1651.

BARTOLOME ROMERO: autor quizá desde 1626. Cofundador de la Cofradía de la Novena (135). Murió en - 1652.

PEDRO DE LA ROSA: autor desde 1636. De los más famosos de - la 2^a mitad del siglo. En 1661 se marchó con la compañía a París a representar de- lante de la reina. Murió en 1675.

ANTONIO DE RUEDA: autor primero asociado con otros (136) en 1638: con Pedro Ascanio; 1639: autor de - la compañía, Ascanio sólo actor. Tuvo -- otro socio; 1640: ya él solo. Murió en - 1662.

HERNAN SANCHEZ DE VARGAS: coautor. Compañía propia desde - 1609. Era de los reconocidos en 1615. De los más importantes. Cofundador de la Co- fradía de la Novena. Murió en 1634. Quizá abandonase el teatro varios años antes.

PEDRO DE VALDES: muy importante en los comienzos de siglo. Coautor en 1610 con Pinedo. Actor en la - misma compañía. Autor oficial en 1615. Co- fundador de la Cofradía de la Novena. Mu- rió antes de 1641.

JUAN JERONIMO VALENCIANO: autor en 1624. Figura como repre- sentante en 1643. Quizá bastante antes de jó de ser autor.

MANUEL DE VALLEJO: representante en la compañía de su padre Diego. En 1621 es Manuel el director de - la compañía. Más importante autor que el padre. Quizá muriese en 1644.

JUAN VAZQUEZ: llamado el "Pollo". Compañía propia en - 1628.

ANDRES DE LA VEGA: autor en 1624 (primero como casi todos: re presentante). Cofundador de la Cofradía.-
Petición de divorcio de su mujer "Amari-
lis", quien aparece como autora en 1626,
1627, 1628. Reconciliación quizá en 1631.
2º pleito de divorcio en 1639. Se arreglan
otra vez. Murió en 1647.

JUAN VIVAS: asociado con Diego Bibas como autor en -
1649. Asociado también en 1652 con Gaspar
de Valdés.

GASPAR DE PORRAS: permitida oficialmente su compañía en -
1603.

NICOLAS DE LOS RIOS: permitida oficialmente su compañía en
1603.

ANTONIO DE VILLEGAS: permitida oficialmente su compañía en
1603.

MELCHOR DE LEON: permitida oficialmente su compañía en -
1603.

ANTONIO GRANADOS: permitida oficialmente su compañía en -
1603 y en 1615.

DIEGO LOPEZ DE ALCARAZ: permitida oficialmente su compañía
en 1603 y en 1615.

ALONSO RIQUELME: permitida oficialmente su compañía en -
1615.

FERNAN SANCHEZ: permitida oficialmente su compañía en -
1615.

PEDRO VALDES: permitida oficialmente su compañía en -
1615.

PEDRO LEBRIANO: permitida oficialmente su compañía en -
1615.

PEDRO LLORENTE: permitida oficialmente su compañía en -
1615.

ANDRES DE CLARAMONTE: permitida oficialmente su compañía en 1615.

MIGUEL BERMUDEZ: era autor por el 1656.

FRANCISCO DE LA CALLE: autor ya en 1658, pues representó en el Príncipe: "El traidor contra su sangre"

5.- LA ESCENOGRAFIA

Distingamos la de los corrales, la de los teatros de la Corte y la de los autos.

En los corrales hay que distinguir en el escenario tres niveles: balcón: empleado para las escenas de escaladas, serenatas nocturnas; la trampa, y las tablas (137).

De otra parte: proscenio voladizo, parte central del tablado y el foro. No había primeramente arco de proscenio, ni telón de boca, "pero una parte del foro generalmente estaba encortinada y sus cortinas podían usarse por los 'descubrimientos' inesperados, el principal truco escénico de este período... (138), (finales del XVI, comienzos del XVII).

A derecha e izquierda del escenario hay respectivamente una ventana y una puerta practicable en un telón. Al fondo y separado de la pared: otro telón que conduce a los actores por ambos lados, pues, del foro al vestuario. Salían a escena abriendo una puerta o apartando unas cortinas. El apuntador se colocaba en el reducido espacio formado entre el telón de fondo y la pared.

Parte también del escenario: los balcones y ventanas de la pared trasera.

Con los tres niveles el escenario se podía adaptar a diversos espectáculos: acciones de torneos, batallas: cuando se introducían caballos de verdad, se acotaba con cuerdas, subiendo los caballos por rampas al escenario. También servían, junto con es-

caleras, para comunicar el escenario con los balcones superiores; o acciones del infierno, saliendo de la trampa humo o fuego...

Cervantes, hablando de Lope de Rueda, dice que

"no había en aquel tiempo tramoyas, ni desafío de moros y cristianos a pie ni a caballo; no había figura que - saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro... ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario..." (139).

Quizá exagera Cervantes esta rudimentaria escenografía de Rueda.

Fue impulsada por Naharro:

"Sucedió a Lope de Rueda, Naharro... Este levantó algún tanto más el adorno de las comedias. Sacó la música, - que antes se cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta en tonces ninguno representaba sin barba postiza, e hizo que todos representasen a cureña rasa sino eran los - que habían de representar los viejos u otras figuras - que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas... pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora..." (140).

Escenográficamente ya hay cierto avance. Rojas también habla de

"comedias de apariencias
de santos y de tramoyas
... Sacábanse ya caballos
a los teatros..." (141).

Lope, en su "Arte nuevo de hacer comedias" habla ya en 1609, de los telones pintados:

"Y otros los pintan con sus lienzos y árboles
cabañas, casas y fingidos mármoles..."

(v. 354-5).

Luego vemos que a comienzos del XVII era ya normal el empleo de tramoyas y demás elementos "aparatosos" en escena. Existen ya telones pintados, perspectivas, más riqueza y variedad en los muebles, tapices... Aunque hasta 1624 "no hace falta recu--

rrir a un escenario complicado para indicar el lugar de la escena..." (142), basta para ello la vestimenta "de camino", etc..., convirtiéndose así el vestido en un elemento más de la decoración... El dramaturgo también "sugiere" el ambiente con sus tiradas de versos descriptivos... En general el mobiliario suele ser sencillo: mesa, cojines, sillas. Algunas escenas se oyen entre bastidores: ruidos de armas... Las "apariencias" aparecen en lienzos pintados, una vez que desde el interior se corre el telón que las tapa. Se utilizan para retratar los sueños o imágenes del personaje...

Se puede decir que a partir de 1624 hay gran influencia escenográfica de los autos, en los corrales. Lope de Vega se queja frecuentemente de esta entrada arrolladora de maquinaria: en un diálogo entre el Teatro y el Forastero, se denuncian hechos como los siguientes: el Teatro se queja porque tiene una nube que los autores le han puesto y al mismo tiempo está herido, lleno de mil agujeros, de mil trampas y de mil clavos, a causa de los carpinteros y por orden de los autores... Pero esto no deleita la vista porque "tan groseramente bajan y suben figuras, salen animales y aves..." (143). Y en otro fragmento dialogando el Poeta y el Teatro, el Poeta dice que después que se usan las apariencias que se llaman tramoyas no se atreve a publicar sus comedias nuevas "porque cuando veo todo un pueblo atento a una maroma, por donde llevan una mujer arrastrando, desmayo la imaginación a los conceptos y el estudio a las imitaciones..." (144). Así nos habla Lope en 1621, tres años antes, en 1618, también reacciona contra estos adornos de tramoyas, apariencias, maquinarias. En la comedia "Lo fingido verdadero", dice el autor Ginés:

"Una comedia tengo
de un poeta griego que las funda todas
en subir y bajar monstruos al cielo.
El teatro parece un escritorio
con diversos navetes y cortinas,
no hay tabla de ajedrez como su lienzo"(145)

Quizá en esta época no serían tan ricos, variados o selectos todos estos recursos: "Es difícil dar una idea de la pobreza

de la maquinaria y de los teatros. Los dioses aparecen a caballo sobre una viga que se tiende de un extremo a otro del escenario. El sol se figura por medio de una docena de faroles de papel de color con su luz correspondiente cada uno. En la escena en que Alcino invoca a los demonios, salen éstos del infierno bajando con toda comodidad por una escalera..." (146).

Observamos ya con bastante regularidad a partir de mediados de siglo el telón de boca, pintado de asuntos diferentes y alusivos a la obra. Separa la escena del recinto de los espectadores.

En general, pues, sencillez de elementos en los corrales, aunque se conocen y se utilizan tramoyas y demás elementos citados. Irá variando a lo largo del XVII: influencia de los autos, e italiana (147) a través del teatro real, haciéndose más complicada en tiempos de Calderón pero hasta las dos primeras décadas de siglo, como hemos visto, es bastante simple y no reúne grandes complicaciones espectaculares o artísticas, aunque ya se manifiesta un gusto por el empleo de tales recursos escénicos...

Donde la riqueza y los alardes escenográficos se manifiestan es en el teatro cortesano y en el de los autos.

Los teatros del Buen Retiro, los ingenieros italianos y Calderón, son elementos de primer orden en esos juegos escénicos - llenos de lujo y de predominio efectivista. (148).. Por eso, desde Lope, el avance de la escenografía va íntimamente vinculado a los teatros y representaciones reales.

Recordemos que Lope escribió para la Corte obras mitológicas y otros géneros (149). Los teatros de Corte van poco a poco creciendo y a mediados del XVII son el principal foco teatral de España. Lujosas representaciones, derroche de dinero, efectos visuales que los corrales nunca pudieron permitirse... Lope siguió esta moda barroca y parecía agradarle el montaje de "La selva de amor". En la introducción a la obra, se nos dan detalles escenográficos"

"La primera vista que ofrecía el teatro... fue un mar de perspectiva que descubría a los ojos (tanto puede el ar

te) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puente se veían la ciudad y el faro con algunas naves, que haciendo salva disparaban a quien también desde el castillo respondían. Veíanse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas.... Aquí Venus en un carro, que tiraban dos cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina volaba..." Notemos: el mar en perspectiva, los peces en las olas fluctuando, el Amor volando en una máquina.... Pero a continuación, Lope, con cierta tristeza apunta el paulatino ahogo de la obra por la escenografía: los oídos a la vista: "El bajar los dioses y las demás transformaciones requerían más discurso que la égloga, que aunque era el alma, la hermosura de aquel cuerpo hacía que los oídos se rindiesen a los ojos... Lo menos que en ella hubo fueron mis versos..." (150).

Colaboró Lotti, quien dio tal verismo a las olas que muchas mujeres del público se marearon (151). Utilizó también decorados móviles.

Hoy día podemos hacernos una idea de cómo eran estas representaciones complicadas de Corte, gracias al libro de Shergold - "A History of the Spanish Stage..." y a la edición que él mismo junto con Varey y Sage hicieron de "los celos hacen estrellas", de J. Vélez de Guevara, estrenada en el Alcázar de Madrid en 1672. Tenemos de ella cinco acuarelas y un dibujo de Francisco - Herrera el Mozo, por las que vemos la escenografía del Salón Dorado. Conservamos también casi toda la partitura musical de Juan Hidalgo. Con todo esto podemos ver las características de este complicado teatro de Corte, que convierte una mediana obra en visos de grandeza y espectacularidad en su representación (152).

Para todo esto Felipe IV se trajo a los ingenieros italianos Cosme Lotti, Baccio del Bianco y Antonio M^a Antonozzi. Entre los españoles hay que destacar por su colaboración a Juan de Mora, Alonso Carbonell y al pintor Josef Caudí y discípulos de éste.

Lotti, el "hechicero", colaboró en "La selva sin amor". Vino a España en 1626 y murió en 1643.

Esas máquinas y tramoyas se emplean sobre todo en las obras de Calderón y discípulos, en general sobre temas mitológicos....

Consistían en edificios complicados, apariencia de montaña y temblores de tierra, mar, barcos, islas, fuentes, el Olimpo, máquinas para figuras volantes, apariciones, desapariciones... en espectáculos que eran unión de diversas artes: "poesía, música, - danza, artes plásticas (arquitectura, escultura, pintura), más - la jardinería y las máquinas o productos de la mecánica o la carpintería..." (153). A veces, para la representación de una obra se construyen hasta tres escenarios distintos actuando en cada uno de ellos diversa compañía: "Los tres mayores prodigios", de Calderón (154).

Arte de perspectiva, efectos de iluminación, pirotécnicos, en las fiestas al aire libre y nocturnas.

Hemos hablado ya del Coliseo, el teatro técnicamente más avanzado de España. Tenía telón de boca y decorados pintados siguiendo la moda italiana, escenario en perspectiva conseguida por medio de bambalinas, telones, elementos intercambiables que se deslizaban sobre rieles... Todo preparado para esos suntuosos montajes representativos de este teatro de Corte. Era más amplio y suntuoso que los corrales y adecuado para toda clase de complicaciones de tramoya. "El salón destinado al público era menor que en ellos -los corrales- pero el escenario los aventajaba en magnitud y podía abrirse por el fondo hacia el jardín, haciendo que éste formara también parte del edificio destinado a las representaciones cuando se trataba de paisajes con árboles -preludio del novísimo teatro de la naturaleza-. Además tal ensanchamiento permitía mayor amplitud escénica a las obras que necesitaban movilidad y abundancia de personajes... (155).

Como muestra fijémonos todavía un poco más en algunas obras representativas por sus montajes escenográficos (156). Entre ellas: "Los encantos de la Circe", de Calderón (157). He aquí el plan del montaje de Lotti:

"Formarás en medio del estanque una isla fija, levantada de la superficie del agua siete pies, con una subida culebreante, que vaya a parar a la entrada de la isla, la cual ha de tener un parapeto lleno de desgajadas pie

dras, y adornado de corales, y otras curiosidades de la mar, como perlas, conchas diferentes, con precipicios - de agua y otras cosas semejantes. En medio de esta isla ha de estar situado un monte altísimo, de áspera subida, con despeñaderos y cabernas, cercado de un espeso y oscuro bosque de árboles altísimos, en el cual se verán - algunos de los dichos árboles con figura humana, cubiertos de una corteza tosca, y de sus cabezas y brazos saldrán entretexidos y verdes ramos, de los cuales han de estar pendientes diversos trofeos de caza y guerra, quedando esta forma de teatro alumbrado de luces, ocultas en poca cantidad, y dando principio a la fiesta, en la cual se oirá un estrepitoso murmurio y ruido, causado de las aguas, y se verá venir por el estanque un grande y soberbio carro plateado y argentado, el cual han de tirar dos monstruosos pescados, de cuyas bocas saldrá continuamente gran cantidad de agua, creciendo la luz del teatro como se fuese acercando, y en la superficie de él ha de venir sentado con magestad y bizarría la Diosa Agua de cuya cabeza y curioso vestido saldrán infinita copia de cañitos de ella, y asimismo se verá salir otra gran cantidad de una urna en que la Diosa ha de ir inclinada, que caerá mezclada con diversidad de peces, - que jugando y saltando en el precipicio de la misma - agua, y culebreando por todo el carro, vendrá a caer en el estanque. Esta máquina admirable ha de venir acompañada de un coro de veinte ninfas de ríos y fuentes, las quales han de ir cantando y tañendo a pie enxuto por encima de la superficie del agua en el estanque, y quando pase esta hermosa máquina en presencia de S.M. la Diosa Agua dará principio a la escena representando la loa... (158).

Tanta variedad de atrevimientos y efectos espectaculares - convertía la escena en la primacía del espectáculo... incluso pasando por encima del texto del poeta dramático, hecho ante el - que protestó Calderón que no consentía en supeditarse a la maquinaria de Lotti: Lo expresa así en una carta:

"Yo he visto una memoria que Cosme Lotti hizo del teatro y apariencias que ofrece hazer a su Magestad en la fiesta de la noche de S. Juan; y aunque está trazado con mucho ynjenio, la traza de ella no es representable por - mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto - de la representación..." (159).

Desaoareció este peligro al supeditar Lotti su ingenio a - las obras de Calderón.

"La fiera, el rayo y la piedra" (160), obra puesta en esce-

na por Baccio del Bianco. Así habla de ella un cronista de la - época: "...de las mayores y más vistosas invenciones, adornos, y perspectivas que se han puesto en el teatro... mudábase el tabla do siete veces; representábase con luces, por dar la vista que - pedían las perspectivas, duraba siete horas..." (161).

Para Valbuena esta obra es "cumbre en la historia de la es- cenografía española" (162).

En suma: perspectivas, olas y tempestad, ángeles en aparien cias o sujetos a nubes, transformaciones, el infierno, montañas, selvas, jardines floridos, palacio, espejos, iluminación... (163)

Tomemos por último otra descripción escénica de la comedia "Hado y divisa de Leónido y Marfisa", (164) ante la que sobran - los comentarios y subraya todo lo dicho hasta ahora:

"...una comedia vestida del mayor aparato de mutaciones y teatros que se pudiese ejecutar... Lo... Aquí bajó - por medio de la cortina una flor de Lis, cuya estatura ocupaba casi todo el espacio de ella... Aparecieron tres mujeres que representaban el Aura, la Azuzena y el Cla- vel, sentadas el Aura en el pie de la flor y las dos en los hombros de ella... a cuyo tiempo, con movimiento - igual e imperceptible, la que estaba en el pie subió a la punta, y las que estaban en los brazos ocuparon la extremidad en que estaba la primera, cuyo trueque se - ejecutó con tal primor, que se halló la atención con la novedad, sin conocer el camino de ella... En la parte - superior del teatro estaba en el aire la Fama, sentada en un trono de nubes... Primera jornada. Se trasmutó to do el teatro, que antes era salón real, en un bosque, a trechos frondoso y oscuro, y a trechos claro... A un la do había un peñasco no fingido en los bastidores, sino sacado al teatro, cuyo artificio dispuso que se le mira ra como muy altiva eminencia... Entrándose cada uno por su parte, se mudó el teatro de bosque en uno que repre- sentaba firmes peñascos, fundados sobre las inconsisten- cias de las olas del mar... En el foro había una gruta, que se abrió a su tiempo, cubiertas sus puertas con la imitación de los propios peñascos... El movimiento de - las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de - las ensenadas y el rumor que hacía en los peñascos era tan prodigiosos que cada uno de los cuales bastaba por sí para embelesar la atención... Por esta garganta de - río pasaba un barco en el que venían Leónido y Poliodo- ro... A este tiempo bajando la sierpe con Megara, arre- bató a Marfisa, y juntas dieron un vuelo, cruzando todo el teatro tan rápido que se juzgó ser relámpago de la -

tempestad que corría... juntáronse a esta variedad el - horror a la tempestad que continuaba, la confusión de - las voces que la seguía y la armonía de música e instru- mentos que no cesaba se dio fin a la 1ª jornada con la mayor verdad y extrañeza que hasta hoy se ha visto. 2ª jornada... En el foro estaba el monte Etna, elevado a - la mayor altura que disponía el sitio, formando dosel - el humo que exhalaba... 3ª jornada... Tornóse el teatro en un jardín... Tomaba el medio del teatro una glorieta que correspondía a otra que había en el último foro, - adornada de fuentes que enviaban las líquidas verieda- des de sus perlas... Toda la fábrica del jardín era la arquitectura, en columnas revestidas de flores... Aquí se corrieron los bastidores cubriendo el jardín y dejan- do el teatro de arboledas y montañas... Se volvieron a - correr las cortinas, repitiéndose la mutación del jar- dín... Mudóse el teatro de jardín en uno que representa- ba la plaza de Palacio de su Magestad, imitando la for- ma en que ha quedado con los adornos que en ella se hi- cieron para la entrada de la Reina nuestra señora... En el foro estaba el frontispicio de Palacio, todo imitado con gran propiedad y hermosura... Finalmente volvió a - desplegarse la cortina y a cubrir tanta máquina de va- riedades vistosas como mostró el teatro..." (165).

En resumen, pues: teatro real:

- . Rica escenografía (máquinas, tramoyas, apariciones, desa- pariciones, perspectivas, cambios de escenario).
- . Grandes recursos económicos.
- . Fastuosidad.
- . Riqueza plástica.
- . Importancia de la acción + escenografía + música.
- . Espectáculo para los cinco sentidos.
- . Primacía de lo superficial del espectáculo.

En cuanto a la escenografía de los carros hemos visto ya la composición general de la escena (medio carro + tablado) y cómo en estos carros propiamente dichos transportaban actores, vestua- rio y decorados. Debemos tener también en cuenta el vestuario - con su enorme riqueza y variedad-, la música y la tramoya, co- mo parte integrante de la fiesta religioso-teatral, espectáculo teatral fascinante tanto para los sentidos como para la imagina-

ción. De aquellos improvisados escenarios se pasó progresivamente a una mayor amplitud y complicación, llegando a tener dos pisos con cuatro compartimentos cada uno y comunicados entre sí - por tramoyas, escaleras, trampas. Podían representar así varios lugares y perspectivas a la vez: en la parte superior: nubes, regiones celestiales desde las que descendían los personajes sacros al piso inferior y terrestre (166).

Todas las artes colaboraban, lo mismo que en el montaje cortesano. Decorados, música, tramoya... todo valía para ilustrar - el texto, para convertirlo en imágenes visuales...

Escenificación complicada, sólo superada por los fastuosos montajes -algunos- de la Corte. Cuerdas corredizas, poleas, apariciones, desapariciones, apariencias..." los gremios de carpinteros, de pintores y de escultores rivalizaban en dar prueba de sus talentos, deslumbrar a sus amigos espectadores y ganar sus - aplausos..." (167).

Poco antes de la mitad de siglo había llegado a su pleno - apogeo: "En 1640 la elaboración de los carros había llegado a su culminación, y no sólo en la Corte. En Sevilla para el Corpus Christi de aquel año el pintor tuvo que pintar cuarenta telas para los cinco carros que se usaban entonces. De estas telas, veinte debían ser cuadros enormes para el fonde de la escena, representaciones pictóricas de las 'historias' de los autos. En cuanto a las demás, el pintor podía dar rienda suelta a la fantasía barrocoandaluza: no eran sino puro lujo: Sólo excedía al fausto del decorado la riqueza de la indumentaria..." (168).

Ya antes de esta culminación efectista, tramoyística y barroca se tanteaba en la puesta en escena pretendiendo sobre todo "pesmar" al público. Ya -según Wardopper- en 1590 se indicaba en un auto que en el centro del tablado debía haber una "ynfernal casa" con su "bentana"... y en 1528 en el "Auto cómo S. Juan fue concebido" era necesario igualmente: un altar, una casa, estufa, sartén, pan tostado, materiales para una hoguera... En -- 1623, se pedía al ingeniero Francisco Sánchez y a Antonio Mon--

real unas "prespetivas" para unas decoraciones, según la moda italiana... (169).

Momento de auge: Calderón, quien además orienta la puesta en escena, convencido de la representación como espectáculo total. Las máquinas, pinturas, se hacían según sus indicaciones: contrato de 1652. Importantes son estas acotaciones escénicas - que logran elevar la personalidad del poeta dramático... por eso en otro documento de 1654 se dice que Biaccio del Ciano concibió las máquinas y completó las indicaciones específicas necesarias. Conservamos también en 1659 una interesante memoria de Calderón: "Memorias de apariencias", (170) que nos dan idea de los efectos conseguidos, la amplificación de elementos... En su última época se llega a suntuosos decorados, a una síntesis ingeniosa por la fusión de elementos diversos... (171). Como ejemplo y colofón: la "Memoria de apariencias" para el auto "No hay instante sin milagro", de 1672: "El primer carro ha de ser una devanadera (172) de todo su segundo cuerpo, dividida en dos mitades; - la una se ha de abrir en bastidores, y vense en ella un retrete adornado de espejos, escritorios y países (173) y demás adornos, que puedan significarle rico y vistoso. Ha de tener en medio su estrado y un atril con un espejo en que ha de aparecer tocándose una dama. La otra mitad, que ha de ser respaldo de ésta, ha de ser un peñasco bruto que, abierto también en bastidores, descubre una gruta a manera de cueva, entre cuyos riscos habrá a un lado una cruz pequeña de troncos bastos, con capacidad para que la misma dama aparezca delante de ella hincada de rodillas. Esto ha de dar a su tiempo una y más vueltas... El 2º carro ha de corresponder en todo a este primero, así en la devanadera como en los movimientos de ella, mas con la diferencia de que la una mitad ha de ser un peñasco que abierto también en bastidores descubre a un hombre atado a una cruz y su respaldo en la otra mitad un jardín adornado de flores, tiestos y barandillas, lo más hermoso que se pueda. Estos dos carros que en sus devanadas no ocupan más que sus segundos cuerpos, han de tener el uno en el primero un carro triunfal embebido en goznes y cautelas dobladas, -

de suerte que como vaya saliendo el tablado vaya creciendo en - buena proporción hasta hacerle capaz de traer en su popa una mujer sentada, la cual atravesando el tablado ha de esconderse en el otro carro compañero suyo... El 3° carro ha de ser fábrica de palacio enriquecido en sus perspectivas de jaspe y bronce; ha de tener también en su segundo cuerpo los mismos movimientos que - las devanaderas. En la una mitad se ha de ver a su tiempo un tro no con sus gradas y dosel y una silla en que ha de aparecer sentado un hombre, y en la otra mitad una mesa de altar y en ella - cáliz y hostia. La pintura de este medio carro ha de ser de nubes con estrellas y serafines, y tenga capacidad para verse a la mesa una persona. El cuarto ha de ser de bosque y ha de tener a sus espaldas encubierto un caballo en que a su tiempo ha de dar entera vuelta un hombre lo más en el aire que se pueda, escondiéndose, hasta que saliendo segunda vez y parando en la fachada de la representación (donde ha de haber un despeñadero) caiga en el tablado y el caballo pase hasta esconderse". (174)

6.- EL TEXTO DRAMATICO

El texto dramático que servía de base al espectáculo era polifacético. Podía ser cantado, bailado, recitado, expresado por gestos... formando géneros o subgéneros dramáticos, como: comedia, auto sacramental, zarzuela, representación-música, loa, jácara, tono, entremés, baile, fin de fiesta, mojiganga, tonadilla, matachines, follas, relaciones, historias...

Queda fuera del presente capítulo un estudio pormenorizado de las particularidades específicas de cada uno de estos géneros como tales, cuya problemática trataré más adelante.

Ciñéndonos a los corrales, notemos que durante el XVII el espectáculo teatral, en una tarde cualquiera de teatro, no se componía de todos los géneros arriba indicados. Tampoco había un

orden estricto en la sucesión de los mismos. De esta manera se -
comenzaba por un tono (cantado por los músicos con sus instrumen-
tos: guitarra, vihuela y arpa), a continuación: la loa, primer -
acto de la comedia, el entremés, el 2° acto de la comedia, el -
baile, 3° acto de la comedia, y el fin de fiesta o la mojiganga.

Pero no siempre se seguía este orden, aunque era el más fre-
cuente, pues se podía suprimir la loa o el baile o fin de fiesta,
o incluir la jácara que no tenía lugar fijo... etc... Pero no -
hay grandes cambios a lo largo del siglo, pues todavía en 1661 -
se representó "El hijo del Sol, Faetón", de Calderón, de la si-
guiente manera:

Loa (175).

1ª jornada de "El hijo del Sol..."

Entremés: "El hidalgo de la Membrilla", de Avellaneda

2ª jornada de la comedia

Baile: "La fiesta del ángel", de D. Antonio Cifuentes

3ª jornada de la comedia

Fin de fiesta (176)

No había, pues, entreactos. Se representaba todo seguido du-
rante el espectáculo dos horas, según testimonios entre otros de
A. de Rojas, pero ya a comienzos de siglo se va alargando a dos
horas y media:

"porque pasando un amigo
por allí, me convidó
con lugar en la comedia
donde dos horas y media
de pasatiempo me dio..." (177)

y se contaba, como vimos, con la luz del día.

La obra en escena como máximo duraba unos diez días, y esto
la que tenía aceptación en público. Las restantes obras: un par
de días. Hay excepciones en las que se sobrepasan estos límites..
Repertorio enormemente cambiante debido a la avidez de novedades
por parte del público cuya exigencia por tener obras nuevas era
insaciable.

Sólamente se imprimían las de los autores famosos o las -

obras que habían triunfado. Se imprimían no sueltas sino en volúmenes de 12 obras llamados: "Parte... de comedias famosas" o - "Parte... de comedias varias". Se tenía que ajustar la comedia a un formato determinado: dos pliegos de papel (32 páginas a dos - columnas; si era más larga se la acortaba implacablemente). Por lo general no era muy buena la impresión, pues tenía bastantes - erratas. -Estas "Partes" se vendían por poco dinero-.

Del género menor ("entremés" en general, en el sentido amplio del término) también se han conservado centenares de obras en manuscritos, en colecciones antiguas... pues una vez que el - público se aficionó a los mismos enseguida se imprimieron libros compuestos sólo de ellos, desgajados de las comedias. La 1ª de - estas colecciones es la Pedro Esquer: "Entremeses nuevos, de diversos autores", Zaragoza, 1.640. (178)

Es bastante difícil fechar las obras teatrales del XVII, - pues los autores no siempre firmaban o fechaban sus manuscritos; en cuanto a las obras impresas, muchas veces no se indica ni el lugar de publicación ni la fecha. Incluso cuando existe esta última, sólo debemos considerarla como término "ad quem"...

Hay que notar también cómo selecciones, partes, "relaciones" de comedias se imprimían con frecuencia, sobre todo en la - 2ª mitad del XVII, en los pliegos de cordel, en los que también se encuentran loas, jácaras, bailes, entremeses, autor (179).

En cuanto al teatro de Corte, seguía el orden y géneros del de los corrales, aunque sin sometimiento fijo, sobre todo en las fiestas del Buen Retiro con sus representaciones nocturnas, acuáticas, y a veces de varias horas de duración. Todo estaba sometido al gusto del monarca y al de la Corte... ejemplo: al gustar les mucho los entremeses, se hacía una representación compuesta sólomente de muchos de ellos: la "folla" (180).

Podemos decir que la comedia recibe en la Corte su consagración oficial en 1651, al pasar Calderón al servicio exclusivo de la Casa Real, con el título de proveedor de los espectáculos de palacio.

En los autos también se representaban entremeses, como contraste a la seriedad litúrgico-tológica del drama. Incluso había también "muestras" de los entremeses.

Su impresión solía ser conjunta: acompañada en el mismo volumen de comedias, loas, entremeses: "Navidad y Corpus Christi, festejados por los mejores ingenios de España, en diez y seis autos a lo divino, diez y seis loas, y diez y seis entremeses", Madrid, 1664; "Autos sacramentales, con quatro comedias nuevas, y sus loas y entremeses", Madrid, 1665; "Autos sacramentales y el nacimiento de Christo, con sus loas y entremeses. Recogidos de los mejores ingenios de España", Madrid 1675...

Cuando los municipios contrataban la representación teatral formaba parte del contrato la mayoría de las veces el representar la comedia o auto juntamente con los entremeses. Con menor frecuencia, pero también hay testimonios, se contrataban con los baúles y loas... (181).

El poeta dramático no aparece muchas veces en la obra, la cual se atribuye a "un ingenio de esta corte". A veces emplea el seudónimo o escribe en colaboración, explicable todo esto por el escaso interés, sobre todo en los primeros años del XVII, que el público sentía por el autor. De ahí la dificultad hoy día de deslindar individualidades entre tanto anonimato y atribución.

Económicamente pocos dramaturgos tenían auténtica escasez de dinero, aunque la literatura les servía de complemento a sus ingresos bien en forma de capellanía, prebenda, encomienda de comendador, o regalo... Contaba con mecenas de la talla de Felipe IV, Carlos II, los Alba, Sessa, Lerma, Osuna, Olivares...

Las obras hechas de encargo por comunidades religiosas o familias nobles les dejaban pingües beneficios.

Es curioso observar la tendencia de los autores, según va avanzando el siglo, a escribir expresamente para la Corte, que desde mitad de siglo iba convirtiéndose poco a poco en el centro vital dramático. Así el autor promocionaba o esperaba promocio-

nar económica, social o políticamente, mirando en sus obras no - el gusto del pueblo, sino el refinado gusto de la Corte. Los cá- nones cortesanos influyeron en los del pueblo (no olvidemos tam- poco que el pueblo tenía acceso a algunas de estas representacio- nes).

7.- TEORIA DRAMATICA

No pretendo agotar toda la problemática sobre este tema, si no sólomente sintetizar en unos cuantos teóricos representativos un sustrato ideológico de la teoría de la comedia española. Me - baso fundamentalmente en la obra de Sánchez Escribano y Porque- ras Mayo (182), de la que tomo esencialmente la selección de tex- tos, y a la que remito para una mayor precisión bibliográfica.

Observemos, pues, la importancia de los siguientes teóricos, que consolidarán a lo largo del XVII la definición, justificación y triunfo de la comedia (183). En ellos encontramos opiniones, - defensas, ataques, sobre el problema fundamental: la definición de la comedia como género y sus esencialidades dramáticas (esti- lo humilde o no, imitación o no de la vida, finalidad recreativa o didáctica, o ambas..., inferioridad respecto a la tragedia, n° de actos, fusión de lo cómico y de lo trágico... el tema del -- amor...).

. L.A. de CARVALLO:

"...Si comprehender quisiésemos todo lo que a la comedia pertenece a su traza y orden mucho habría que decir, y sería nunca acabar el querer decir los sutiles artifi- cios y admirables trazas de las comedias que en nuestra lengua se usan, especialmente las que en nuestro tiempo hacen con tan divina traza, enriqueciéndolas con todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imagi- nar..." ("Cisne de Apolo", Medina del Campo, 1602).

Elogio. La comedia agrupa todos los géneros, pues es englo- badora y ecléctica.

. LOPE:

"El arte nuevo de hacer comedias" (1609): Tratado fundamental.

Es en esencia una defensa de los ataques de los "neoclásicos", de esas polémicas que comenzaron sobre 1605 y duraron hasta la década de los 30. Quedémonos con unas cuantas ideas claves:

"Y cuando he de escribir una comedia
encierro los preceptos con seis llaves...
y escribo por el arte que inventaron
los que el vulgar aplauso pretendieron
porque, como las paga el vulgo, es justo
hablarle en necio para darle gusto..."

Aboga por la mezcla de lo cómico y de lo trágico:

"Lo trágico y lo cómico mezclado,
y Terencio con Séneca, aunque sea
como otro Minotauro de Pasife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho,
buen ejemplo nos da naturaleza
que por tal variedad tiene belleza..."

No son necesarias la unidad de tiempo o lugar, sí la de acción.

Siguiendo la prótasis, epítasis y catástrofe de los clásicos, hace triunfar los tres actos: exposición, nudo, desenlace. Importante también la verosimilitud en las palabras de los personajes. Aconseja diversas estrofas según las situaciones. Añade una definición esencial a la comedia: "el no definirla". Termina afirmando el aspecto didáctico de la comedia:

"que en la comedia se hallará de modo
que oyéndola, se pueda saber todo..."

Los años siguientes son importantísimos: Lope atrae entusiasmos: "... y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí, y para que los que nos preciamos de sus discípulos, nos tengamos dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnara", así se expresaba Tirso, -

uno de sus defensores y discípulos... (184).

Ricardo de Turia, Guillén de Castro: a favor, entre otros, de Lope y su "Arte nuevo..."; Suárez de Figueroa, Cristóbal de Mesa, Cascales... en contra.

. RICARDO DE TURIA:

"... bien pudiera yo responder con algún fundamento y aun exemplos de los mismos Apolos, a cuya sombra descansan - muy sosegados estos nuestros fiscales, con dezir que ninguna comedia de quantas se representan en España lo es - sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmisericordia; y de aquel, - el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie - tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurran personas graves y humildes...

... Digo que sin defender la comedia española o por mejor decir tragicomedia con razones filosóficas ni metafísicas, sino arguyendo ab effectu ... Cuando por los españoles fuera inventado este poema antes es digno de alabanza que de reprehensión, dando por constante una máxima que no se puede negar ni cavilar, y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme las reglas que pide aquella compostura, y hace mal el que piensa - que el dejar de seguillas nace de ignorallas..." ("Apolo gético de las comedias españolas", Valencia, 1616).

Defensa, pues, contra los classicistas. Tragicomedia es el - nombre adecuado.

. CASCALES

En sus "Tablas poéticas" (Murcia, 1617) va en contra de la comedia. De los géneros de Aristóteles: Lírica, épica, tragedia y comedia, los reduce a tres: lírica, épica y drama (dentro de - esta última: la comedia y la tragedia). Este paso lo formula él por 1ª vez en Europa. Llama a la tragicomedia, es decir, a la comedia española:

"género hermafrodito y monstruo... Ni son comedias ni sombra de ellas. Son unos hermafroditos, unos monstruos de la poesía...

Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa. El trágico busca casos terroríficos para conseguir su fin; el cómico trata acontecimientos ridículos; ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstruosa tragicomedia, que es imposible en la ley del arte haberla... Bien os concederé yo que casi cuantas se representan en estos teatros son desamaneira, mas no me negaréis vos que son hechas contra razón, contra naturaleza y contra el arte..."

Admirador y seguidor de Aristóteles y Horacio, pero debemos entender su inflexible actitud como mera fórmula, como muy bien explica Shefard (185) para afirmar de la manera más enérgica posible; por eso no hay que tomarlo muchas veces al pie de la letra, pues entonces no entenderíamos su defensa de la 'comedia' - (186) y su elogio de Lope en la "Fama póstuma" (1936). Es decir, siguiendo el modelo retórico, exagera para convencer.

. ALFONSO SANCHEZ

En su "Expostulatio Spongiae" (1618), defiende a Lope, contra los de la "Spongia", justificando totalmente la comedia, por que hay que seguir a la naturaleza y él escribe "conforme al arte, porque sigue a la naturaleza...", por esto la comedia española no se tiene que sujetar a las reglas y leyes de los antiguos..

. FRANCISCO DE BARREDA

"Invectiva a las comedias que prohibió Trajano y apología - por las nuestras" (Madrid, 1622):

"... las comedias que hoy gozamos dichosamente, son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas cuyas especies, aun repartidas, dieron lustre a los antiguos. Hay en las comedias nuestras la majestad, el esplendor y la grandeza del poema épico. Hay también las flores y dulzuras sonoras del lírico, las veras y severidad del trágico, las bur-las y risas del cómico, los sainetes y sales del mímico, la gravedad y libertad de la sátira. De manera que en nuestro tiempo no puede ser perfecta la comedia que no coronase toda la poesía".

Esta es la comedia: arte sin estilo determinado, pues tiene

todos los estilos.

En cuanto a la denominación de comedia, tragedia, tragico-media, acepta este último término, pues lo demás es sólo mera disputa sobre el nombre. Importante Barreda con su teoría en pro de la afirmación de la comedia. Añadamos a estas afirmaciones teóricas-preceptivas el gusto y aceptación de la práctica, por el pueblo, de las comedias de Lope...

. GONZALEZ DE SALAS:

"Nueva idea de la tragedia antigua" (1633). Libro también importante de teoría dramática. Conciliador ya desde el título mismo. Aclara lo que es la tragedia, pero deja traslucir sin ningún equívoco su admiración pública por la comedia de Lope...

. J. PELLICER DE TOVAR:

"Idea de la comedia de Castilla. Preceptos del teatro de España y arte del estilo moderno cómico" (1635). Tratado muy importante. Grandes elogios de la comedia:

"la comedia como está hoy, es el poema más arduo para intentarlo, y más glorioso para conseguirlo, que tienen los ingenios..."

En cuanto al estilo:

"Aunque en mi opinión no lo tiene determinado, hallo en esto mayor excelencia, por ser un compendio de los tres estilos: trágico, lírico y heroico".

. JOSE ALCAZAR:

"Ortografía castellana" (1690).

"...la comedia es espejo de la vida humana, muestra las conveniencias de la juventud y de la vejez, enseña sala da gracia, palabras cultas, lenguaje puro, a mezclar las cosas burlescas con las graves y las de chanza con las serias..."

Resalta también su finalidad didáctica y moral.

. FRANCISCO DE BANCES CANDAMO:

"Teatro de los teatros" (Madrid), 1960). Muy importante; - quizá: a continuación en importancia del "Arte nuevo..." de Lope. Defensa del teatro, sobre todo contra los ataques de Camargo. Expone las normas del decoro. Resalta la superioridad de la verdad poética sobre la histórica. Puede considerarse su tratado como - la mejor obra crítica del XVII.

Expone los principios dramáticos, inspirados en clásicos y modernos y en "el uso y costumbres de nuestros poetas".

. Otros teóricos importantes, como Cristóbal de Virués, Suárez de Figueroa, Carlos Boyl, Esteban Manuel de Villegas, J. Pablo Martín Rizo, Enrique de Guzmán, Jacinto Polo de Medina, Alvaro Cubillo de Aragón, Fr. Juan de Sto. Tomás, Juan Caramuel.... pueden verse, con sus textos, en el citado libro de Escribano y Porqueras...

De todo esto podemos deducir que como mojones clave teórico-dramáticos de esta centuria hay que subrayar a Lope, Cascales, Gonzalez de Salas, Pellicer, Bances. Siendo Lope y Bances los - centros luminoso-sintéticos de las dos mitades de siglo.

Toda esta teoría de la centuria se nos aparece muy compacta y unida a la creación práctica de las tablas. Completa y original como las primeras, si no la 1ª de Europa.

Perceptiva que sigue a sabiendas la "Poética" de Aristóteles o sus comentaristas aunque, como los tiempos cambian, las - costumbres cambian también... lo mismo que la manera de plasmar la "Poética" que se acomoda a esta realidad aunque se acepten a ojos cerrados algunas de las afirmaciones de Aristóteles, como: la concepción del drama como imitación de las acciones; la acción es más importante que los sentimientos; el límite de la acción tiene que tener partes ordenadas: principio, nudo y final, etc... Aunque añadieron otros principios que no estaban en Aristóteles, como: presentación estética del personaje por encima de todo; la naturaleza es bella por cambiar mucho; enseñar al pue-

blo a través de exposición bella y moral, etc...

De todo este bosquejo en estas ligerísimas notas, subrayemos por la importancia que conlleva, que en general la comedia española del XVII bebe vida en la teoría estético-dramática de Aristóteles y Horacio, vida cambiante y transformada siguiendo la modernidad de la época en el gusto y espíritu. Por eso la comedia española del XVII tiene estas características fundamentales, entre otras:

- Se impone a partir de Lope la denominación de "comedia".
- Con Lope a la cabeza se convierten en normativa los 3 actos.
- Los tres actos están en función de la intriga.
- Ritmo esencialmente dinámico de la acción.
- Destierro de la prosa. Acomodación del verso a la situación.
- Rechazo teórico-práctico de las unidades de tiempo y lugar.
- Libertad artística: no sujetarse a normas, sino al natural. Es decir: no a las 24 horas y a un lugar para la acción, pues cada acción tiene su tiempo y lugar. Aunque hay algo de disciplina: la acción debe transcurrir en el menor tiempo posible, aconseja Lope.
- Fuera fronteras entre lo trágico y lo cómico (fusión de estas categorías).
- Verosimilitud (fidelidad a la naturaleza).
- Los personajes son lo que hacen y lo que dicen. Psicología a través de la acción: es el "decoro"...
- La acción es más importante que la psicología de los personajes.

Triunfo, pues, de la "comedia" a lo largo del XVII, asentadas sus bases, forcejeos, lucha, victoria y definición de su -

esencia.

8.- DEFENSA, ATAQUES, PROHIBICIONES DEL ESPECTACULO

Sería muy largo sintetizar todas estas controversias en cada uno de los ingredientes principales del espectáculo teatral: ataques, defensas, ordenanzas u obligaciones legales del público, actor, compañía, etc... Por eso nos fijaremos sólo en las generales: las que se dirigen hacia la Comedia como ente totalizador, aunque en algunos casos descendamos a detalles o a partes relevantes y concretas de la misma...

El teatro, como espectáculo, tenía defensores muy grandes - que esgrimían argumentos diversos: fundamentalmente versaban sobre el teatro como valor artístico y elemento indispensable para la nación, o como fuente de riqueza y mantenimiento de los hospitales.

Los ataques más fuertes venían de la Iglesia, la cual ya - desde hacía mucho tiempo reprobaba los espectáculos en público - aun de temas sagrados, y había conseguido expulsar del templo a los actores aficionados de las obras de la Pasión o de Navidad. Su desaprobación y hostilidad aumentó y se desencadenó ante la - creación de teatros permanentes y actores "profesionales". Es curioso notar que los Jesuitas, que fomentaban el teatro en sus colegios, iban a la cabeza de estos ataques... Aunque pensaban que el teatro en sí era indiferente, sin embargo en tanto en cuanto era dirigido para todo el mundo, máxime interpretado por profesionales considerados como infames y sabandijas, era un acicate para la corrupción. A ellos se unieron otros escritores, no religiosos, combatiendo también el teatro en nombre de las buenas - costumbres, metiéndose también con la vida no edificante de los cómicos.

Estos ataques trajeron algo positivo: fueron causa importante de que existiera una legislación teatral y una censura que - fue haciéndose poco a poco más severa y organizada que limpió -

las obras dramáticas, haciéndolas "más decentes y de mayor altura moral". (187)

La corte de Felipe III tampoco favorecía el teatro. La reina se muestra enemiga y el rey molesto por la aparición de "reyes" en las tablas.

Con Felipe IV podemos decir que triunfa el teatro y su aceptación, a lo que en gran medida contribuyó el propio monarca y su ambiente cortesano. Sólomente, pues, había breves suspensiones del espectáculo con motivo de casos especiales: luto, polémicas... por eso, durante casi los primeros 50 años del siglo, no hay mayores obstáculos, aunque sí breves interrupciones. Lo mismo pasa en la 2ª mitad de siglo: desde el 1651 el teatro sigue normal y abiertamente su curso al dársele a Calderón el título oficial de proveedor de espectáculos de la Casa Real, siendo esto como la consagración oficial de la comedia...

Entre tantos textos polémicos a favor o en contra del teatro fijémonos sólomente en alguno representativo a título de ejemplo:

"Los teatros son templos del demonio y los comediantes sus ministros... las comedias como ahora se representan, son cuchillos de la castidad... seminario de vicios... confusión de las costumbres, destrucción de las virtudes... El uso de las comedias destruye la honestidad de la república y ofende las leyes divinas y humanas..." (188).

sigue hablando también sobre las cómicas y su ponzoña sensual para todos los que las ven y oyen en la representación...

"... En ningún tiempo se vio tanta desenvoltura y desvergüenza en la juventud como después que cada día se representaba y en los lugares donde más oyentes tienen hay mucha más disolución de costumbres, especialmente en la gente moza, porque las palabras, tonos y tonadillas, los meneos, los movimientos, las acciones... no es otra cosa que sembrar grama y yerbas viciosas en tierras labradas... peligro con tan lascivos sainetes... aun las pinturas deshonestas que no hablan ni se menean arrebatan los ojos y arrastran el alma ¿qué será retratadas al vivo en los ademanes de una desenvuelta mujer?" (189)

"La farsas que hoy se llaman comedias... sus primeros - autores fueron los demonios... Son las representaciones, peste de la ciudad, cátedra de pestilencia... Cuan to hay en la comedia es torpísimo, las acciones, pala bras, meneos, los cantos, las músicas, las melodías, - los melindres lascivos con que hechizan no sólo a los mancebos, sino que irritan a los ancianos, es un perdi miento de tiempo, escuela de adulterio, universidad de toda lascivia, motivo de destemplanza, materia de risa y ejemplo de maldad..." (190)

Al lado de esto existen copiosísimos textos sobre la vida - inmoral de los comediantes, costumbres estragadas, vida licencio sa, que corrompen al pueblo, compañías con mujeres que se venden, escándalos... etc... Si a todo esto añadimos el que la mujer une a sus provocativas gracias el salir vestida de hombre luciendo - el torneado de las piernas "se comprenderá que tal disfraz fue - objeto de los más fieros ataques de los moralistas que discutían la moralidad del teatro." (191)

Hay que destacar también entre estos ataques, los de Gonzalo Navarro Castellanos (192), y los del P. Camargo (193), sobre la obscenidad y deshonestidad del teatro...

Se opone también al teatro popular, y sobre todo a la repre sentación en iglesias y conventos: el P. Mariana: "De spectacu lis", 1609. (194)

Como ejemplos a favor, fijémonos entre tantos otros, en los siguientes:

"... los que no gusten de oír comedias, los que tienen - algún escrúpulo de escuchar algunas licenciosas razones y noten distraerse de su recogimiento y virtud cuando - van a ellas, no las vean... Lo que veo es que van a ver las personas doctas y de buen gusto, gente virtuosa, re cogida y buena y que dicen que el oír una buena comedia es el mejor rato que se puede tener y de mayor entrete nimiento..." (195)

"... De los intermedios, abejas en las floridas tareas, formaron gustosos panales en bailes y entremeses Luis - de Benavente, con lo festivo de la castañeta, por ser - el que descubrió el nuevo mundo de la risa en sus saine tes, Cáncer, Villaviciosa y Avellaneda, abrazando en - sus seguidillas más sentencias que en todos los epigra mas latinos..." (196)

"... Debo sosegar tantos escrúpulos como personas inocentes tienen oyendo decir que las comedias están condenadas por los padres... Sto. Tomás no reprueba las comedias, sino que las permite y tolera, sepan que dice que es necesario algún juego para la vida humana... La comedia es indiferente en lo cristiano y conveniente en lo político... No por algún daño particular se ha de medir lo común... el que reconociese inconveniente no las vea; su experiencia ha de ser la que consulte. En lo político no hay graves causas que manden su prohibición". (197)

También debemos citar las defensas de Cascales, quien ve los provechos y frutos resultantes del teatro -por lo que protesta por la suspensión del teatro en Murcia...- (198); las de Bancos Candamo, para quien "no toca a la teología la cuestión de las comedias". (199)

Incluso a autores famosos les tocaba la crítica; Alarcón es candalizaba "con comedias que hace profanas y de malos incentivos y ejemplos", así una Junta de Reformation de costumbres creada en tiempo del Conde-duque en 1625 recomendó a Felipe IV que se le dejase en algún convento o casa de la orden y se le prohibiese escribir comedias... Aunque quizá no se llegó a cumplir esta recomendación...

Pero a pesar de las acusaciones, anatemas, prohibiciones, apenas se entorpece la vitalidad arrolladora de la comedia, sobre todo a partir de Felipe IV. La Iglesia no puede hacer nada; Lope, Mira, Tirso, Calderón son religiosos. Por otra parte los dramaturgos tratan temas edificantes y doctrinales, participan en las fiestas del Corpus, ayudan a las Cofradías u órdenes en las fiestas de sus patronos. Con Felipe IV, pues, cambia por completo la situación teatral: da absoluta libertad de movimientos al teatro, deroga las disposiciones prohibitivas de su padre y procura por encima de todo fomentar las representaciones donde interviene en más de una ocasión.

Entre las suspensiones del espectáculo por los motivos indicados destaquemos:

- La de 1611; se suspendieron las funciones por la muerte de la reina Margarita.

- El 31 de Marzo de 1621 -muerte de Felipe III- se cierran los corrales hasta el 28 de Julio.
- Años de 1644-50: paréntesis en la comedia en toda España. Los desastres nacionales, reveses militares hicieron, primero, que se restringiesen las representaciones; después, el cierre de los teatros desde octubre de 1664 a Pascua - de 1645, y de 1646 a 1649 ó 50 (muertes de la reina Isabel (200), de Baltasar Carlos, culminación de los ataques jesuíticos). Esta suspensión dramática total al comienzo, cobra vida poco a poco, pues en 1648 se representan autos y en 1648-9 algunas representaciones profanas al casarse el rey con Mariana (201).
- 1656: con motivo del Santo Jubileo, los corrales tuvieron que cerrar durante un mes (202).
- 1665: muere Felipe IV, y su viuda vuelve a prohibirlas - hasta que su hijo pudiese gustar de ellas; aunque no se - esperó a eso y continúan las representaciones en 1667.
- 1673: por la muerte de la Emperatriz de Austria, se suspendieron las representaciones durante un mes (203).
- 1681 y 1682: breves suspensiones por motivos de la peste (204).
- 1683: suspensiones debidas al luto por la muerte de la - Reina de Francia y también por haberse publicado un jubileo (205).

En cuanto a legislación teatral quedémonos tan sólo con -
unas cuantas fechas clave y datos significativos o curiosos:

- 1603: un Real Decreto, dado el 26 de abril, disponía:
 . que sólo hubiese ocho compañías: las de Nicolás de los Ríos, Antonio de Villegas... etc... (ya vistas) (206).
- 1608: parece ser que estas ordenanzas fueron las primeras que se dieron sobre el teatro. Fueron compuestas por el - licenciado D. Juan de Tejada, Protector de comedias. Nos

permiten ver muy claramente todo el aparato administrativo de la organización de los corrales. Así, por encima de todos, está el Protector que controla y vigila, a quien en última instancia se apelaba en cualquier conflicto teatral. Figuran a continuación, cuatro Comisarios más uno más: el Comisario del Libro.

También hablan de los alguaciles de comedias y del arrendador. Se decreta, entre otras cosas:

- . que cualquier compañía que venga pida permiso de entrada,
 - . que no entre fraile alguno a ver las comedias,
 - . que las mujeres no saliesen de hombre,
 - . toda obra debía pasar por el Consejo para su clausura y aprobación (207).
- 1615: estas ordenanzas de 1615, como las siguientes de 1641 "tienen provisiones de caracter general sobre actores, horas de representar, censura, etc., válidas para toda España. Se envían, pues, a todos los Corregidores, por lo menos de las ciudades más importantes, para que las hagan guardar, como consta expresamente en ambos documentos" (208). Se resolvía, tocante a la Reformatión de Comedias:
- . que sólo hubiese 12 compañías,
 - . que los autores casados llevasen consigo a sus mujeres,
 - . que fuera decente el traje de las actrices,
 - . que las mujeres no vistiesen de hombres,
 - . que no hubiese bailes ni cantares lascivos, prohibiéndose se los Escarramanes, Chaconas, Zarabandas, Carreterías... (aunque esto, como otras cosas se desatendió),
 - . que las comedias empezaran y acabaran antes de la noche,
 - . que no se admitiese gente a los ensayos,
 - . que no hubiese dos compañías en un lugar, menos en Sevilla y Madrid, ni estén más de dos meses cada año en cada lugar,

- . que no representen autores y sus compañías en casas particulares sin permiso del Consejo,
- . que las comedias que se representasen en los monasterios habían de ser muy religiosas,
- . que se estableciera censura previa tanto en la comedia como en los entremeses, bailes, cantos y danzas,
- . que no se representase en Cuaresma (209).

El que no cumpliese esto podrá ser multado, desterrado o echado a galeras (210). (200 ducados para obras pías, la 1ª vez; el doble más dos años de destierro del reino, la 2ª; dos años de galeras, la 3ª vez...).

- 1641: estas ordenanzas, muy semejantes a las de 1615, establecen:
 - . que sólo pueden ser actrices las mujeres casadas, y además con la condición restrictiva de que "anden con sus maridos",
 - . "que ninguna persona esté a la salida o entrada de las mujeres (de las cómicas) bajo pena de 20.000 maravedís la 1ª vez, y la 2ª al arbitrio del Señor del Consejo - Protector",
 - . que las mujeres representen en hábito decente de mujeres y no lleven traje de hombre, y que tampoco éstos, aunque sean muchachos, de mujeres,
 - . que haya censura previa tanto de comedia como de entremeses, bailes, cantos y danzas,
 - . que nadie entre en el vestuario de los actores,
 - . que nadie esté a la salida o entrada de las mujeres,
 - . que no se representen en la Corte 'particulares' sin licencia del Consejo o del Presidente (211).
- 1644: reglas dictadas por el Consejo de Castilla, siguiendo el veredicto de la comisión de teólogos (212). Intentan así elevar la "moralidad" de las comedias. Su contenido:
 - . Prohibición de las compañías de la legua "porque en ellas andaba gente de no muy buena catadura".

- . Que las comedias fueran de buen ejemplo: vidas y muertes ejemplares, hazañas heroicas... sin mezcla de amores... para ello se prohíben las de Lope porque "habían dañado las costumbres".
 - . Sólomente un vestido, ya sea hombre o mujer en cada comedia.
 - . Que farsantes ni farsantas no puedan salir al tablado con vestidos de oro ni de telas.
 - . La mujer no puede vestir de hombre.
 - . Prohibición absoluta de cantar jácaras, sátiras ni seguidillas y otras coplas, o bailar danzas antiguas o modernas "que tuviesen indecencia, desgarro o acción poco honesta".
 - . Que en los cuartos de los comediantes no entre nadie - que no pertenezca a la familia o a la servidumbre.
 - . Que no pueda representar soltera, viuda ni doncella, si no que todas sean casadas.
- José González, Protector de comedias, ordena en 1632 que todo el mundo pague lo estipulado, que no entre nadie de valde, so pena de cárcel, sin distinción de posición o categoría social... (213).
- 1614: El Consejo de Madrid prohíbe entrar a los aposentos reservados oficialmente a los hijos y amigos de las personas que por su autoridad o cargo debían de ocuparlos... (214).
- Sobre la intervención del público en la marcha del espectáculo, un reglamento de 1648, refiriéndose al teatro de la Montería de Sevilla, prohíbe "que ninguna persona de - cualquier estado y calidad que sea no inquiete ni alborote las comedias que se representan en la dicha montería - pidiendo jácaras ni bailes ni otras palabras, sino que dejen representar a su voluntad lo que quisiera el autor y su compañía..." (215).

- Sobre la obligación del autor de comedias de comprar la obra que representa, teniendo sobre ella derechos exclusivos de representación durante ocho años no importando que la obra tal se publicase impresa...

."En la villa de Madrid, a 19 días del mes de febrero de 1636 vistos estos autos por el Sr. Gregorio López Madera... protector de Comedias y hospitales desta corte... mandaba y mandó que ahora y de aquí adelante ninguno de los dichos autores ni los representantes de sus compañías, puedan hacer ni representar comedia alguna, baile ni entremés que no sea propio del autor que los representare y los haya comprado al poeta, teniendo escrito y firmado del dicho poeta en el original de la dicha comedia, baile o entremés, que lo hizo para el autor que se lo compró... so pena de... Y aunque las tales comedias, bailes o entremeses estén impresos con licencia, tampoco las puedan representar si no fuesen los autores que las hubiesen comprado y cuyas fuesen, hasta después de pasados 8 años desde el día de la fecha de la tal comedia, baile o entremés..." (216).

N O T A S

- (1) Fundamentales los estudios de Pellicer, Rennert, Shergold, Varey, Diez-Borque sobre la estructura administrativa, social y económica del espectáculo teatral del XVII.
- (2) CARILLA: "El teatro español en la edad de Oro", Buenos Aires, 1968, pág. 15-36.
- (3) Los teatros de Valencia, Sevilla y Zaragoza, según MESONERO, precedieron al teatro de la Pacheca y al del Puente, de Madrid. Valencia tenía este lugar fijo de representación a mediados de siglo "y casi puede asegurarse que fue aquella la primera ciudad de España que tuvo edificio consagrado especialmente a la representación de comedias": MESONERO ROMANOS: Discurso preliminar a: "Dramáticos contemporáneos a Lope de Vega", Madrid. B.A.E. t. XLIII, 1951, pág. IX.
LAMARCA: "El teatro de Valencia, desde su origen hasta nuestros días", Valencia, 1840.
- (4) SANCHEZ ARJONA: "El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII", Madrid, 1887.
- (5) MILEGO: "El teatro en Toledo durante los siglos XVI y XVII" Valencia, 1909, pág. 80.
- (6) ARRONIZ: "Teatros y escenarios del Siglo de Oro", Madrid, - Gredos 1977, pág. 54.
- (7) DIAZ DE ESCOVAR: "Historia del teatro español", Barcelona - t. I, Montaner y Simón, 1924, pág. 90-121.
- (8) DEL CAMPO: "Del Corral del Príncipe al Teatro Español", Madrid

1932 pág. 38 y ss.

- (9) Ambos se edificaron en casas que poseía el doctor Alava de Ibarra, médico de Felipe II, quien las vendió a las Cofradías...: DIAZ DE ESCOVAR, op. cit. pág. 121.
- (10) DEL CAMPO: op. cit. y PELLICER: "Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España", Madrid, 1804, págs. 53-74.
- (11) CASTRO, y RENNERT: "Vida de Lope de Vega". Salamanca, Anaya 1968, pág. 116.
- (12) VAREY y SHERGOLD: "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587-1615". Burdeos, 1958, LX, pág. 74-95.
- (13) VAREY y SHERGOLD: "Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650" Londres, Tamesis Books, 1971, págs. 19-23.
- (14) HERRERO: "Sobre los antiguos teatros españoles". Revista - "Clavileño", Madrid, 1951, II, N° 8, pág. 39-40.
- (15) SHERGOLD: "Le dessin de Comba et l'ancien théâtre espagnol"; en JACQUOT: "Le lieu théâtral à la Renaissance", París, - C.N.R.S., 1964, pág. 259-272.
- (16) Para la descripción del ambiente de la cazuela, semejante - al de los mosqueteros en algarabía y desorden, ver: ZABALETA: "El día de fiesta por la tarde", edic. de Díez Borque, Madrid, Cupsa, 1977, pág. 28-36.
- (17) PELLICER: "Tratado histórico...", op. cit. pág. 203.
- (18) Docum. 2-456-9, AMM. Es de 1687. Ver también: CARILLA, op.

cit., pág. 68, quien da la posibilidad de que aparezca en -
tiempos de Calderón, no como una parte nueva sino como deno-
minación de época para lo que antes se llamaba "desvanes".
Creo que podemos admitir esto, aclarando que no es que desa-
parezca "desvanes" por "tertulia", sino que uno de los "des-
vanes" sería "tertulia", coexistiendo ambas... Quizá sea lo
mismo que "desvanes" que posteriormente se llamaron "tertu-
lia", pues: "religiosos de buen gusto y gente culta y erudi-
ta conversa discutiendo en los "desvanes" o según es moda -
decir hoy, en la "tertulia". ESCOVAR: op. cit. T. I, pág. -
140.

- (19) FERNANDEZ DE MORATIN: "Orígenes del teatro español", edic.
de París, 1883, pág. 60.
 - (20) AUBRUN: "La comedia española 1600-1680", Madrid, Taurus, -
1968, pág. 56.
 - (21) Para una descripción a fondo de los mismos, Ver: ARRÓNIZ:
"Teatros..." op. cit. pág. 54-99.
 - (22) DE ROJAS: "El viaje entretenido", edic. de Ressot, Madrid,
Clás. Castalia, 1972, pág. 159..
 - (23) Op. cit. pág. 160.
 - (24) Op. cit. pág. 159-162: describe cada una de ellas.
 - (25) No estudiamos ahora el origen del auto y su desarrollo....
etc... Para todo esto: Ver: GLZ PEDROSO: "Autos sacramenta-
les desde su origen hasta fines del S. XVII", Madrid, B.A.E.
t. LVIII, 1952.
- SHERGOLD y VAREY: "Los autos sacramentales en Madrid en la
época de Calderón: 1637-1681", Madrid, 1961.
- BRUCE WARDROPPER: "Introducción al teatro religioso del si-

glo de Oro", Anaya, 1967 y ALEXANDER A PARKER: "The Allegorical drama of Calderon", Oxford, Londres, 1943.

(26) AUBRUN, op. cit. pág. 67.

(27) DE QUINTANA: "A la muy antigua, noble y coronada villa de - Madrid, historia de su antigüedad, nobleza y grandeza", Madrid, 1629, fol. 386r.

(28) AUBRUN, op. cit. pág. 196.

(29) Op. cit. pág. 63.

(30) GLZ PEDROSO, op. cit. pág. XL y sigts.: nos describe los - cambios que a lo largo del XVII se suceden en los carros, - tanto en la forma, como en el tamaño, número, riqueza, decoración...

(31) Descripción precisa de esto: DE BENAVENTE: "La muestra de - carros", en COTARELO: "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del S. XVIII", vol. 2 pág. 691, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.

(32) A partir del 5 de octubre de 1622 se representaban periódicamente comedias en el aposento de la reina Isabel, los domingos, jueves y días festivos por las compañías más importantes de España: DELEITO y PIÑUELA, "El rey se divierte" - Espasa Calpe, 1964, pág. 148-9.

(33) DELEITO y PIÑUELA, op. cit. pág. 105.

(34) Este teatro cortesano daba mucha importancia al lujo externo, a la fastuosidad, a la pompa... lo mismo que el de los autos... pero esto lo veremos más adelante, en la escenografía.

- (35) DELEITO: op. cit. pág. 166.
- (36) AUBRUN, op. cit. pág. 57. Descripción detallada del lujo, - riqueza, fantasía de estas representaciones, V.: PELLICER: - "Origen de la comedia y del histrionismo en España", t. II, pág. 146-166, sobre "Los encantos de Circe", de Calderón.
- (37) DELEITO dice que se construyó en 1639, op. cit. pág. 220, - pero que se estrenó el 4 de febrero de 1640 con "Los Bandos de Verona", de Rojas Zorrilla, representada por la compañía de Bartolomé Romero, pág. 225.
- (38) COTARELO MORI: "Historia de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España", Madrid, 1934, t. I, pág. 44.
- (39) MONREAL: "Una comedia en el Buen Retiro". IEA, 1872, pág. - 571,
- (40) GARCIA SORIANO: "El teatro de colegio en España", BRAE, XIV 1927, "El teatro universitario y humanístico en España", Toledo, 1945.
- (41) COTARELO: "Las comedias en los conventos de Madrid en el S. XVII", RBAM, Madrid, octubre 1925, pág. 461 y sigts.
- (42) DIEZ-BORQUE, Edic. prólogos y notas al "Tratado histórico - sobre el origen y progresos de la comedia y el histr..." Madrid, 1975, pág. 111.
- (43) DELEITO y P, op. cit. pág. 229-232.
- (44) DELEITO y P, op. cit. pág. 234..
- (45) "Historia de la literatura nacional española en la edad de Oro", Barcelona, 1933, pág. 496..

- (46) DELEITO y P: op. cit. pág. 148-9.
- (47) Esto era lo normal; aunque alguna vez en Valencia se representó de noche: esto no lo conoció Madrid. Estas representaciones nocturnas debieron ser antes de 1630, pues en 1649, ya no existían: MERIMEE: "Spectacles et comédiens á Valencia, 1580-1630", Toulouse, 1913, pág. 49.
- (48) RUIZ RAMON: "Historia del teatro español", Alianza, 1967, t. I, pág. 161.
- (49) VAREY: "Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del S. XVIII", Madrid, 1957, pág. 151-153.
- (50) Lo cuenta el viajero francés Brunel; ver: GARCIA MERCADAL: "España vista por los extranjeros", III, edic. de Madrid, s.a., pág. 119.
- (51) WILSON y MOIR: "Historia de la literatura española", t. III ed. Ariel, 1974, pág. 125.
- (52) CHEVALIER: "Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII", Madrid, Turner, 1976, pág. 29-30.
Ver también: BOHIGAS: "El libro español", Barcelona, G.Gili 1962, pág. 150 y sigts.
- (53) DIEZ BORQUE: "Sociología de la comedia española del siglo - XVII" , Madrid, Cátedra, 1976, pág. 364. Interesante también para ver el vulgo y el gusto como centro de la cultura de masas barroca: MARAVALL: "La cultura del Barroco", Madrid, Ariel, 1975, pág. 174-223.
- (54) AUBRUN, op. cit. pág. 66.

- (55) AUBRUN: "Nouveau public, nouvelle comédie à Madrid au XVII^e siècle". En: JACQUOT: "Dramaturgie et société", París CNRS, 1968, pág. 7.
- (56) DIEZ BORQUE: "Sociología...", op, cit. pág. 365.
- (57) DIEZ BORQUE: "Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega" CH, Abril, 1973, - pág. 7-22 . De aquí serán fundamentalmente mis notas sobre la estructura y el precio, por su estudio científico, sencillo y completo a la vez...
- (58) SEPÚLVEDA: "El corral de la Pacheca. Apuntes para la historia del teatro español". Madrid, 1888,
- (59) REGLÁ: "La época de los tres primeros Austrias", en 'Historia de España y América', Barcelona, Vicens Vives, 1971, - pág. 126.
- (60) PELLICER: op. cit. pág. 88.
- (61) VICENS VIVES: "Manual de Historia económica de España", Barcelona, Vicens Vives, 1969, pág. 401.
- (62) Atestiguado también en una estructura de arrendamiento de la época: HESSE: "Vida teatral en el siglo de Oro", Taurus, 1965, pág. 52.
- (63) SHERGOLD: "A History of the Spanish stage, from medieval times until the end of the seventeenth Century", Oxford, 1967 pág. 391.
- (64) AUBRUN, op. cit. pág. 69.
- Ver también: DELEITO y PIÑUELA: op. cit. pág. 148.

- (65) QUIÑONES DE BENAVENTE: "Loa con que empezó en la Corte Roque de Figueroa" Cotarelo, op. cit. XVIII, pág. 501.
- (66) QUIÑONES DE BENAVENTE: "Loa segunda con que volvió Roque de Figueroa a empezar en Madrid", Ut. supra, pág. 545.
- (67) Loa anónima. Ut supra, pág. 404.
- (68) QUIÑONES DE BENAVENTE: "Loa con que empezó Lorenzo Hurtado en Madrid la 2ª vez", Ut. supra, pág. 501.
- (69) DIEZ BORQUE: "Sociología...", op. cit. pág. 279.
- (70) SUAREZ DE FIGUEROA: "El pasajero", Madrid, 1617. Vid.: ESCRIBANO Y PORQUERAS MAYO en "Preceptiva dramática española del Renacimiento y del barroco", Gredos, 1972, pág. 189-90.
- (71) CARAMUEL: "Primus calamus", 1668. Vid.: ESCRIBANO Y PORQUERAS MAYO, op. cit. pág. 290.
- (72) JOSE ALCAZAR: "Ortografía castellana", Ms. 1690. Vid.: ESCRIBANO y ..., op. cit. pág. 329.
- (73) CERVANTES, prólogo a las 'ocho comedias y ocho entremeses - nuevos' en "teatro completo", edic. de Madrid, 1896, pág. - XIII.
- (74) BERTAUT: "Journal du voyage d'Espagne", RH n° III, octubre, 1919, vol. XLVII, pág. 1-39.
- (75) AUBRUN, op. cit. pág. 68.
- (76) REMIRO DE NAVARRA: "Los peligros de Madrid". En "Costumbres españolas", I. edic. de E. Correa Calderón, Madrid, 1950 pág. 180.

(77) JUAN DE ZABALETA: "El día de fiesta por la tarde", op. cit. pág. 28-36.

(78) JOSE DE PELLICER: "Avisos históricos", Taurus, 1965: 'Avisos del 14 de febrero de 1640...' 'Diversiones de los reyes', pág. 67. También encontramos interesantes aportes sobre costumbres y movimientos del público en un día de comedia, en ESCOVAR, op. cit. t. I, pág. 248 y sigts.

Algunas ordenanzas de los corrales dan noticias curiosas sobre el público, por tanto, al tratar de reglamentar o prohibir ciertos usos, prueban por eso mismo los mismos. Así en el arch. munic.: "No dejar penetrar en la cazuela a los hombres, ni que hablaran con las mujeres desde las gradas, ni entrar en los pasillos que conducen a las localidades femeninas. No fumar cigarros de tabaco, ni llegar en coche hasta la puerta del corral. Y los aguadores y fruteros que entren a vender necesitarán examen de catecismo por el cura párroco...". Tomado de HESSE, op. cit. pág. 77.

(79) LANINI: "Baile de la entrada de la comedia", en "Migaxas del ingenio", edic. de E. Cotarelo, Madrid, 1908, pág. 39.

(80) Doc. 2-468-5. AMM. Vid: Varey y Shergold: "Teatros y c." - Doc. 21, pág. 73.

(81) VAREY y SHERGOLD: "Teatros y comedias"..., op. cit. Doc. N° 17, pág. 71.

(82) AICARDO: "Autos anteriores a Lope de Vega", en 'Razón y Fe' V-VII, 1903.

CAYUELA: "Los autos sacramentales de Lope de Vega, reflejo de la cultura religiosa del poeta y de su tiempo", en 'Razón y Fe', CVIII, 1935.

(83) DE ROJAS: "El viaje entretenido", op. cit. pág. 159-162.

- (84) Así la llama ROJAS "... también he gozado de la vida farandulida...", op. cit. pág. 137.
- (85) Perteneciente no a compañía "real" o de "título", que es la más importante, sino a esas otras de menor importancia y "de labor e itinerario más modesto, llamadas ya -1608- 'de la legua'", Ver: CARILLA, op. cit. pág. 53.
- (86) AUBRUN, op. cit. pág. 94-5.
- (87) CERVANTES: "Pedro de Urdemalas", en 'Comedias y entremeses' III, jornada 3ª. Madrid, 1918, pág. 218-219.
- (88) ZABALETA: "Día de fiesta por la tarde". Edic. de DIEZ BORQUE, cit. págs. 21-23.
- (89) AUBRUN, op. cit. pág. 89-90.
- (90) DIAZ DE ESCOVAR: "Historia del teatro español", op. cit. - pág. 137.
- (91) WARDROPPER, op. cit. pág. 67.
- (92) WARDROPPER, op. cit. pág. 68.
- (93) WARDROPPER, op. cit. pág. 80.
- (94) WARDROPPER, op. cit. pág. 81-83.
- (95) AUBRUN, op. cit. pág. 59.
- (96) "Cartas de Jesuitas": 'Una representación aristocrática', - en el Memorial Histórico Español, publicado por la R.A. de H., Madrid, 1851. Tomado de J. Hesse, op. cit. pág. 61.

- (97) DIAZ DE ESCOBAR: "Anales de la escena española correspondiente a los años 1551-1639", Málaga, 1910-1914.
- PEREZ PASTOR: "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII". Madrid, 1901.
- RENNERT: "Spanish actors and actresses between 1560 and - 1680", RH, 1907, pág. 334-538.
- COTARELO: "Estudios sobre la Historia del arte escénico en España", Madrid, 1896, "Actores famosos del s. XVII", RBAM 1933.
- RDZ MARIN: "Nuevas aportaciones sobre la historia del histrionismo esp. siglos XVI y XVII", BRAE, 1914.
- BERGMAN: "Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses", Cas talía, 1965, donde constata 154 cómicos con interesantes - noticias biográficas.
- (98) Sobre su vida y demás, véase estudios y obras citados.
- (99) SUBIRA: "El gremio de representantes y la compañía de Nuestra Señora de la Novena", C.S.I. C., 1960, pág. 45.
- (100) DE ESCOBAR: "Historia del teatro español", op. cit. t.I, - pág. 206-8.
- (101) DIEZ BORQUE: "Sociedad y teatro en la España de Lope de Ve ga", Barcelona, Antonio Bosch, 1978, págs. 61-91.
- (102) HAMILTON: "American Treasure and the price revolution in - Spain 1501-1650", New York, Octagon B, 1965, pág. 401.
- (103) Véase el presupuesto de gasto ordinario de un contribuyente pobre: 32 maravedí: REGLA, op. cit. pág. 375.
- DEFOURNEAUX: "La vie quotidienne en Espagne au siècle d'Or", París, Hachette, 1964, pág. 23.

- (104) Por supuesto que el género menor se pagaba menos: SHERGOLD y VAREY nos indican que el 31 de mayo de 1631 se pagó a Q. de Benavente -uno de los poetas más famosos- 100 reales - "por un baile que hizo para la fiesta de palacio", pág.243. La misma cantidad le dieron el 30 de abril de 1633 "por un vaile que hizo para la comedia del 'Marido hace muger'", - pág. 229: SHERGOLD y VAREY: "Some Palace Performances of - seventeenth Century Plays" en "Bulletin of Hispanic Studies" XL, 1963.
- (105) Ver datos sobre precios del texto dramático en: RENNERT: "Spanish Stage..." op. cit. pp 177 y ss.
- (106) SANCHEZ-ARJONA "Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII", Sevilla, 1898, pág. 309.
- (107) PFANDL: "Historia de la literatura nacional española en la edad de oro", Barcelona, Sucesores de Juan Gili, S.A. 1933 pág. 427.
- (108) BERGMAN: "Luis Q. de B. y sus entremeses", op. cit. pág. - 18 y siguientes. Cita documentos y bibliografía selecta de los mismos.
- (109) Otros aspectos y detalles han ido saliendo en los apartados anteriores: actor, público... por eso no hace falta repetirlos. Ubico aquí estos contenidos de la compañía, como una reunión de personas... a las Órdenes del Director... - por eso los incluyo en este apartado que corresponde al Director. Aunque algunos de esos contenidos podían incluirse también en otros apartados... Recordemos que estamos ante un todo: el espectáculo teatral en el que no se dan separadamente, ni con prioridad alguna de sus partes sino que ya en el espectáculo todas están íntimamente relacionadas y - formando la unidad, por eso no pequemos de escrupulosidad

en la fijación de límites o en la acertada exclusión o inclusión de cada una de ellas. Hay que considerar nuestra - pretendida y rigurosa separación por apartados sólo como - hecho dirigido a una mayor claridad metodológica, aunque - somos conscientes de la relatividad de la exactitud y orden inherente a la misma.

(110) Op. cit., pág. 70.

(111) AUBRUN, op. cit., pág. 92.

(112) DIAZ DE ESCOVAR: "Anales de la escena española 1680-1700", Valladolid, 1916, pág. 31 y ss.

(113) PELLICER, op. cit., t. I, pág. 182.

(114) AUBRUN, op. cit., pág. 90, señala que a partir de 1608 hay 12 compañías titulares o reales.

CARILLA, op. cit., pág. 53, también pone como fecha el 1608: "El Consejo de Castilla dio autorización para representar a 12 compañías "reales" o de "título".

(115) Esto lo reconoce, comparándolas también con las francesas, que son en proporción peores, Mme. d'AULNOY: "Relation du voyage d'Espagne", París, 1691, Vid.: Hesse, op. cit., pág. 119.

(116) De CALDERON

(117) De MATOS FRAGOSO

(118) JERONIMO DE BARRIONUEVO: "Avisos", C.E.E. Madrid, 1892. Tomado de Hesse, op. cit., pág. 62.

(119) "Avisos anónimos", Archivo Municipal de Madrid, 2-408-29.

Tomado de Hesse, op. cit. pág. 63-4.

- (120) Micaela, Ana, Feliciano de Andrade, llamadas 'Las Toledanas' y las 'Tenientas'.
- (121) "Avisos anónimos", Arch. Munic. de Madrid, 2-908-15.
- (122) "Avisos anónimos" Arch. Munic. de Madrid, 2-198. Tomados de J. Hesse, op. cit. pág. 63-4.
- (123) SCHACK: "Historia de la literatura y del arte dramático en España", Madrid 1885, t. IV, pág. 122-33, indica las representaciones principales que desde 1622 se dieron ante los reyes por diversas circunstancias...
- (124) VAREY y SHERGOLD: "Textos y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos". London, Tamesis Books, 1973, doc. - N° 22, pág. 124-125.
- (125) DE ESCOVAR: "Historia del t...", op. cit. t.I, pág. 210. En esta época -reinado de Felipe IV- era corriente el mal trato de la aristocracia a los comediantes, los despreciaban, les obligaban a representar y les pagaban mal y tarde. Esto era lo general. Pero a las comediantas, por el contrario, las requebraban y regalaban, provocando diversas aventuras...
- (126) H: BERGMAN: "L. Quiñones de B...", op. cit. pág. 449.
- (127) AUBRUN, op. cit. pág. 91.
- (128) WARDROPPER, op. cit. pág. 67-68.
- (129) WARDROPPER, op. cit. pág. 68-69.
- (130) BATAILLON: "Essai d'explication de l'auto sacramental",

BH, 1940.

- (131) GARCIA MERCADAL: "España vista por los extranjeros", III, edic. cit. pág. 139-140.
- (132) SAMUEL CHAPPUZEAU: "Le Théâtre français". París 1674. Tomado de J. Hesse, op. cit. pág. 124. Bodas de Luis XIV con la Infanta M^a Teresa, hija de Felipe IV...
- (133) SANCHEZ ARJONA, op. cit. pág. 166.
- (134) SUBIRA, op. cit. pág. 42.
- (135) SUBIRA, op. cit. pág. 43.
- (136) Notemos este aspecto que también se da con regularidad: el autor asociado.
- (137) Consultar: TREND, : "Escenografía madrileña en el s. XVII" RBAM, III, 1926, pág. 269-289.
- (138) WILSON y MOIR, op. cit. pág. 68.
- (139) Prólogo a sus "Comedias y entremeses" edic. Schevill y Bonilla, I, Madrid, 1915, pág. 5-6.
- (140) Prólogo a las "Ocho comedias y entremeses nuevos", en "Teatro Completo", I, edic. de Madrid, 1896, pág. XI y XII.
- (141) Op. cit. pág. 153.
- (142) AUBRUN, op. cit. pág. 60-1.
- (143) LOPE: Prólogo dialogístico a la parte XVI de la edic. de sus comedias. B.A.E. tomo LXII. Ver: HESSE: "Vida teatral." op. cit. pág. 83.

- (144) LOPE: Prólogo dialogístico a la parte XIX de la edic. de - sus comedias. En: HESSE: "Vida teatral..." op. cit. pág. - 84.
- (145) LOPE: "Lo fingido verdadero", en "Obras escogidas", edic. de Madrid, 1962, III, pág. 180.
- (146) MME. D'AULNOY: "Relation du voyage...". En: HESSE,: "Vida teatral...", op. cit. pág. 119.
- (147) ARRONIZ: "La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española", Madrid, Gredos, 1969, pág. 256-275.
- (148) Los avisos y relaciones de la época, nos dan continuamente sabrosas noticias sobre este teatro cortesano. Véase como ejemplo: FRADEJAS LEBRERO: " Diario madrileño de 1636 (24 de mayo a 27 de diciembre)", Madrid, Anales del Instituto de Estudios Madrileños, tomo XVI, 1979, pág. 13, 15.
- (149) LOPE escribió:
"El vellocino de oro" , 1622: Palacio de Aranjuez
"El amor enamorado", 1635: en la Corte
"La selva sin amor", 1629: en el teatro de la Zarzuela
- (150) LOPE: Introducción a su "Selva sin amor" en BAE, 188, pág. 188.
- (151) VALBUENA PRAT: "La vida española en la edad de Oro", Barcelona, 1943, pág. 264.
- (152) WILSON y MOIR, op. cit. pág. 215-217.

Aunque sólo lo apuntemos debemos ver también la importan-
cia que tuvo el Marqués de Heliche, quien según Bances Can-
damo "fue el 1º que mandó delinear mutaciones y fingir má-
quinas y apariencias...", a quien un decreto de 29 de octu

bre de 1661 le recomendó las representaciones del viejo Al cázar...: SCHACK, op. cit. pág. 132, t. IV.

(153) CARILLA, op. cit. pág. 77-78.

(154) FRADEJAS, op. cit. pág. 14.

(155) DELEITO y P., op. cit. pág. 221.

(156) Para la representación de la obra del Conde de Villamediana "La gloria de Niquea", encantamientos, transformaciones; antes de la comedia: mascaradas alegóricas, tramoyas complicadas... 9 de abril de 1622... Ver: DELEITO y P., op. - cit. pág. 165-168.

(157) Representada en el Estanque Grande del Buen Retiro en 1635 en la noche de S. Juan.

(158) PELLICER: op. cit., Parte 2^a, pág. 146-9.

(159) Carta publicada por ROUANET: "Un autographe inédit de Calderón", RH, 1899, pág. 196-200.

(160) De CALDERÓN. Representada y estrenada en 1652 en el Buen Retiro.

(161) De LEON PINELO, en VALBUENA PRAT: "Calderón", edic. de Barcelona, 1948, pág. 175-6.

(162) Op. cit. pág. 177.

(163) Montada en 1690 por Caudí.

(164) De CALDERÓN. Representada en el Coliseo en 3 de marzo de 1680 en presencia de Carlos II y su esposa M^a Luisa. Las mutaciones y pinturas fueron de Josef Caudí.

- (165) CALDERON: "Hado y divisa de Leónido y Marfisa", en "Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca", BAE, XIV, pág. 335 y sigts.
- (166) MUÑOZ MORILLEJO: "Escenografía española", Madrid, 1923, - pág. 19-26. Libro fundamental sobre la escenografía de los autos.
- (167) AUBRUN, op. cit. pág. 62.
- (168) WARDROPPER, op. cit. pág. 67. Hemos hablado ya de los vestidos de los actores en estas representaciones del Corpus...
- (169) WARDROPPER, op. cit. pág. 66-7. Observemos cómo la escenografía de los autos influye en los corrales y en representaciones cortesanas... éstas a su vez ampliadas por la escenografía italiana penetran en los corrales y posteriormente, aunque aquí hay ya inicios, en los autos, siendo Calderón el cruce y elemento clave en esta confluencia de influencias... Sobre la escenografía de los autos es fundamental, además de los estudios de PARKER, SHERGOLD, VAREY, PEDROSO, MORILLEJO... ya citados, SCHMIDT: "El auto sacramental y su importancia en el arte escénico de la época", Madrid, 1930.
- También: LATORRE y BADILLO: "Representaciones de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento" en RBAM, XXV, 1911; XXVI, 1912.
- Igualmente: YXART: "El arte escénico en España", 2 vol. - Barcelona, 1894-1896.
- (170) SHERGOLD y VAREY: "Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón: 1637-1681", Madrid, 1961.
- (171) Sobre la escenografía de Calderón en general, y no sólo de los autos, es interesante como síntesis: VALBUENA PRAT: "La escenografía de Calderón" en 'Historia de la lit. esp.',

t.II, edic. Gustavo Gili, 1963, pág. 560-565.

- (172) "Devanadera": bastidor pintado por sus dos partes, giratorio, para permitir su uso rápido.
- (173) "Países": tela que recubre la parte superior del abanico
"Escritorio": caja de joyas.
- (174) VALBUENA PRAT: "La vida española...", op. cit. pág. 266.
- (175) Recordemos que en los corrales el telón separando la sala de la escena era ya muy frecuente desde la mitad del XVII. Pues bien, justamente delante de él se representaban la loa, el entremés, baile y la mojiganga, por lo menos... (El escenario, pues, no quedaba "vacío" ni en la comedia ni en los entreactos...).
- (176) Ver: COTARELO, op. cit. t.I, pág. IV.
- (177) RUIZ DE ALARCÓN: "La culpa busca la pena", B.A.E., 1946, XX pág. 202.
- (178) BERGMAN: "Luis, Q. de B...", op. cit. pág. 25.
- (179) Un estudio a fondo del tema: autores teatrales de pliegos, gusto del público por lo que dígere, temática preferida, carácter narrativo, relación e interacción de teatro y lit. de cordel... etc..., puede verse en: Gª de ENTERRIA: "Sociedad y poesía de cordel en el barroco", Taurus, 1973, pág. 336-374. Ver también: CARO BAROJA: "Ensayo sobre la literatura de cordel", Madrid, Rev. de Occidente, 1969
- (180) BERGMAN: "Quiñones...", op. cit. pág. 21
- (181) SAN ROMAN: "Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre", Madrid, 1935, documentos NOS 135, 136, 138, 168,

- (182) SANCHEZ ESCRIBANO y PORQUERAS MAYO: "Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco", Gredos, 1972.

Ver también: ENTRAMBASAGUAS: "Una guerra literaria del siglo de Oro y de los preceptistas aristotélicos", en "Estudios sobre Lope de Vega", Madrid, C.S.I.C., 1946-7, vol. I y II.

JOSE PRADES: "La teoría literaria", Madrid, C.S.I.C., 1954.

MCCRARY: "The Classical Tradition in Spanish Dramatic Theory of the sixteenth and seventeenth centuries", University of Wisconsin, 1958.

Un estudio muy logrado es el de NEWELS: "Los géneros dramáticos en las poéticas del siglo de Oro", London, Tamesis Books, 1974. Sintetiza toda la historia y literatura reciente sobre el tema, para estudiar a fondo, entre otros, el problema de la clasificación de los géneros, la "comedia" como género, definición de la tragedia y la comedia, lo cómico, lo trágico... Riqueza bibliográfica.

- (183) Dejamos ahora la teoría dramática en el S. XVI incluso de personas tan importantes como Naharro, Leonardo de Argensola, López Pinciano y Juan Rufo. Pueden consultarse en los libros indicados.

Sobre el Pinciano y su "Philosophia Antigua Poética", 1596, uno de los tratados más completos e interesantes del Siglo de Oro, al conciliar la formulación de las doctrinas aristotélicas con su independencia y originalidad de criterio, es fundamental el libro de SHEPARD: "El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro", Madrid, Gredos, 1970.

- (184) TIRSO DE MOLINA: "Cigarrales de Toledo", 1ª edic. Madrid, 1621. Ver edic. de Madrid, 1913, pág. 127-128. Admite también que la comedia debe variar las leyes de los antepasa-

dos y mezclar así lo trágico con lo cómico... Los personajes, por otra parte, no deben ser de la nobleza, sino de la clase media.

(185) SHEPARD: Op. cit. pág. 165.

(186) CASCALES: "Cartas Filológicas" ed. J. García Soriano, Madrid, Espasa Calpe, 1951, II, pág. 38.

(187) RENNERT: "The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega", 2ª edic., New York, 1963, pág. 120-1, 266.

Es fundamental para las polémicas sobre las representaciones públicas en España: COTARELO y MORI: "Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España", Madrid, 1904.

(188) FRAY J. DE JESUS MARIA: "Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad", Madrid, 1601: Ver HESSE: "Vida teatral...", cit. pág. 13.

(189) FRAY JUAN DE SANTAMARIA: "República y política cristiana", Madrid, 1615. Ver: HESSE: "Vida teatral..." op. cit. pág. 14.

(190) FRAY JOSÉ DE VILLALBA: "Antorcha espiritual y farol divino" Madrid, 1673. Ver: HESSE: "Vida teatral...", op. cit. pág. 15.

(191) ROMERA-NAVARRO: "La preceptiva dramática de Lope de Vega", Madrid, Yunque, 1935, pág. 113.

(192) NAVARRO CASTELLANOS: "Discursos políticos y morales en cartas apologéticas contra los que defienden el uso de las comedias modernas", Madrid, 2 vol., 1684.

- (193) CAMARGO: "Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo", Salamanca, 1689.
- (194) Ver: COTARELO: "La comedia en los conventos de Madrid en - el s. XVIII", RBAM, II, 1925.
- (195) JERÓNIMO DE ALCALA YAÑEZ Y RIBERA: "Alonso, mozo de muchos amos", Madrid, 1624: Ver: HESSE: "Vida teatral...", op.cit pág. 35.
- (196) Anónimo aparecido en 1681, dirigido al rey Carlos II: Ver: HESSE: "Vida teatral...", op. cit. pág. 36.
- (197) FRAY MANUEL DE GUERRA Y RIBERA: "Aprobación para ser puesta al frente de Verdadera quinta parte de las obras del célebre P. Calderón de la Barca", Madrid, 1682. Ver: HESSE: "Vida teatral...", op. cit. pág. 36.
- (198) CASCALES: "Cartas filológicas", edic. de Madrid, 1940, II, carta de 1613, pág. 38-40.
- (199) "Theatro de los Theatros", RABM, 1911, 3^a época, V, pág. 485-490.
- (200) DELEITO y PIÑUELA: op.cit.; esta supresión de la comedia - durante dos años, como medida de luto general, la ordenó - el rey "por consejo de la Madre de Agreda", pág. 54. En diferentes lugares del libro, se pone en evidencia la influencia de esta monja en el ánimo y disposiciones de Felipe IV...
- (201) VAREY y SHERGOLD: "Datos históricos sobre los primeros teatros de Madrid: Prohibiciones de autos y comedias y sus consecuencias -1644-1651-", BH, LXII, 1960, págs. 286-325.
- (202) VAREY y SHERGOLD: "Teatros y comedias -1615-1665-", op.cit.

Doc. N° 19, págs. 98-121.

- (203) VAREY y SHERGOLD: "Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687 Estudios y documentos", Londres, Tamesis Books, 1975, doc. N° 16, pág. 95.
- (204) VAREY y SHERGOLD: ut supra, doc. 46 y 47, pág. 132.
- (205) VAREY y SHERGOLD: ut supra, doc. 49 y 50, pág. 133.
- (206) DIAZ DE ESCOVAR: "Historia del teatro español" t.I, pág. 132.
- (207) VAREY y SHERGOLD: "Teatros...1600-1650", op. cit. doc. n°2 pág. 48-52.
- (208) VAREY y SHERGOLD: "Teatros...1600-1650", op. cit. pág. 13.
- (209) VAREY y SHERGOLD: "Teatros...1600-1650", op. cit. doc. N°6 págs. 55-58.
- (210) DIAZ DE ESCOVAR: "Historia del teatro español", op. cit. t. I pág. 208-210.
- (211) VAREY y SHERGOLD: "Teatros... 1600-1650", op. cit. Doc. n° 38, págs. 91-93.
- (212) DIAZ DE ESCOVAR: "Historia del teatro español", op. cit. t. I pág. 137.
- (213) VAREY y SHERGOLD: "Teatros... 1600-1650", op. cit. Doc. 17, pág. 71.
- (214) PEREZ PASTOR: "Nuevos datos acerca del histrionismo esp. - en los s. XVI, XVII", Madrid, 1901, pág. 152.

(215) SANCHEZ ARJONA: op. cit. pág. 381.

(216) SANCHEZ ARJONA, op. cit. pág. 309.

II. EL TEATRO MENOR

Hablamos de teatro menor como contraposición al Teatro, por antonomasia del siglo de Oro: a la Comedia, sobre todo, y también al Auto Sacramental (1). Teatro menor como conjunto de unas formas teatrales propias. Teatro menor como un género dramático. En este sentido este género teatral menor está compuesto de una serie de formas teatrales que se caracterizan, en líneas generales por su

- . menor extensión,
- . menor duración y vitalidad temporal,
- . menor mérito y valores propiamente literarios,
- . menor autonomía dramática (son formas adjuntas

a la Comedia o representación grave; realizan así función de introducción, relleno, apaciguamiento, descanso y complemento).

La denominación, pues, de género menor, debe entenderse en conjunto, no en la aceptación o rechazo por parte del público o en los méritos individuales de autor o en la belleza o aciertos de piezas aisladas...

Como partes importantes del espectáculo teatral total -religioso o profano-, tenemos las siguientes formas dramáticas: Loa, entremés, baile, jácara, mojiganga, tono, fin de fiesta, folla, relación, tonadilla, matachines, sainetes e historias. ¿Son todas ellas géneros teatrales? ¿Tienen verdadera entidad como géneros dramáticos? Casi todas ellas custodian a la comedia, a la que complementan y sirven. Veamos entonces cuáles pueden ser consideradas como auténticos géneros dramáticos menores.

Hagamos un estudio somero y sintético, recalcando la esencialidad y particularidad de cada uno de ellos (2).

1.- ENTREMES

Colocado entre el 1º y el 2º acto de la comedia. Su fin:romper la ilusión cómica del espectador.

Antes de que la palabra tuviese acepción dramática en el s. XVI, existía por lo menos desde hacía dos siglos y podía significar: cosa de comer, manjares y platos variados, conjunto de personas o cosas, disculpas, pretextos. "Desde mediado el XV significaba también cualquier intermedio festivo intercalado en celebraciones, pompas y alegrías públicas; cuadro vivo, divertimento musical, danza, torneo, momos..." (3).

Referida al teatro, el uso primitivo de la palabra entremés tiene tres momentos; a) breve escena cómica desglosable -"Comedia de Sepúlveda", 1547-; b) breve escena cómica orgánicamente desglosada -Pedraza, 1549-; c) breve escena cómica desglosada y presentada separadamente -Horozco, "Entremeses", ¿1548-1550?- (4)

Cotarelo afirma como verdaderos entremeses el "Auto del repelón" -López Morales considera esta obra como germen y célula del entremés- (5) y las dos "Representaciones hechas en la noche del Carnaval", de Juan del Encina, y la "Farsa del soldado", de Lucas Fernandez; pero el fundador del género es indiscutiblemente Lope de Rueda, aunque antes que él haya piezas cortas jocosas tipos cómicos, modos y argumentos que preludian los suyos.

Fue aclimatándose la palabra entremés a las piezas de teatro que a la vez se llamaban pasos. En "El Deleitoso" de Timoneda, vemos claramente la sinonimia de las dos palabras. El entremés, pues, nace cuando se desgajan del texto esos diálogos de personajes de baja condición social, por estar flojamente ligados a la acción principal, pudiendo así ser colocados en otro lugar de la pieza o en piezas diferentes. Así estos diálogos "desglosados del contexto fueron transportados a textos nuevos y acabaron formando un repertorio cómico movible y transhumante. Fue Lope de Rueda quien creó este repertorio de situaciones y sales; y fue Joan Timoneda quien lo recogió cuando todavía guardaba su

doble cara y función: de fragmento de comedia o paso, y de intermedio festivo movedizo e independiente, es decir: entremés" (6).

Como género literario su carácter se va configurando poco a poco a través de mutaciones y posibilidades. No se le define con rigor desde sus comienzos, aunque se resalta "el confinarse a la esfera jocosa y a personas de rango inferior..." (7).

Retengamos la definición del Dic. de Autoridades, una de las más exactas: "Representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar al auditorio. Viene del latino 'Intermedium', y por eso algunos ya le llaman Intermedio" (8).

Variedad y divertimento... ahora bien, estas son notas también características de los otros géneros menores, como veremos, y también se introducen en la comedia delante, detrás o en el centro... de ahí que no haya una delimitación exacta de los mismos; cada género tiene unos rasgos propios que penetran en los géneros vecinos. Como género dramático desde sus orígenes hasta la culminación con Quiñones, anotemos sus rasgos principales:

De los temas, la burla es el motivo central de muchos, y de forma secundaria se encuentra en casi todos (9). Otros temas importantes son: la consulta ridícula, el gorrón, la competencia entre dos sacristanes enamorados y poetas, la sátira de las malas comedias, la intriga adúltera, excentricismo de algún personaje (entremés de figura o figurín), el odio, la envidia, las disputas, las rivalidades de oficios, los sucesos de actualidad política, las relaciones de los sexos en el galanteo y matrimonio, el hombre afeminado, el engaño (taberneros), los vicios de la época (el hipócrita, el embustero, el mentecato, el mentiroso el vanidoso, el avaro, el hablador...), el pedir incansable de la mujer, su sed de galas, cualquier aspecto de la vida ordinaria (costumbrismo).

En cuanto a los tipos podemos afirmar que menos los de las grandes jerarquías o altos empleos, desfilan por el entremés -

prácticamente todos los de la sociedad española. Algunos se convierten en característicos del género. Cotarelo anota como principales los siguientes: alcaldes rurales, alguacil, astrólogos, avaros, barbero, beatas, el bobo, boticario, buhoneros, ciegos, criados, escribanos, estudiante, flamencos, franceses, gitanos, gorrónas, hidalgos, indiano, letrado, marido, montañeses, negros padres y hermanos, pajes, portugués, sacristán, venteros...

Notemos también el de vizcaino, rufián, soldado, sordo, ciego...

La forma del entremés es a comienzos, en prosa, y de corta duración. Hacia 1620 triunfa rotundamente el verso: 200 a 250 - versos, en dos o tres metros diferentes. Los principales metros son la silva y el romance; en las intercalaciones de canto o baile: la seguidilla, la gaita gallega u otras formas tradicionales o inventadas (10).

El estilo y lenguaje es diferente según los autores, las épocas, o el asunto y personajes de cada pieza. En conjunto hay que hacer notar la riqueza del personaje en cuanto a los giros, frases populares, casticismo y el empleo figurado de muchos vocablos.

El entremés tiene sus propias convenciones: en los personajes, pues no puede "sacar" a la gente de la aristocracia, el alto clero, la alta milicia; en los temas, al estar reservados a la comedia los grandes lances de amor y honor; en la forma, al terminar en palos o en la "unión de todos los personajes para el canto o el baile; incluso la comicidad por encima de todo es una convención, lo mismo que la sucesión y continuación de ciertos tipos cómicos fijos (bobo, estudiante, negro, vizcaíno). De la misma manera, la conciencia de sus mismas convenciones (no creer en los pasos absurdos o transformaciones asombrosas, pues estamos - en el teatro y no en la vida) es una convención más (11).

Risa, burla, retratismo de entes ridículos... Género complementario y reverso de la comedia. Género intrascendente. Óptica jocosa que lo transforma todo. Divertimiento de un cuarto de hora.

No hay que buscar en él grandes ambiciones estéticas, compleja - psicología o interpretación didáctica de la sociedad. Género fluctuante y de constante movilidad se intercomunica con la comedia y con los géneros menores vecinos: entremés cantado, entremés - bailado, baile entremesado, jácara entremesada... Penetró también en la loa, mojiganga y fin de fiesta, y después de mil experiencias se quedó "perplejo, vacilante en la encrucijada del costumbrismo y la carnavalada sin freno de la mojiganga" (12).

La compenetración de subgéneros se realiza con extraordinaria fluidez; por eso dice Cortelo que "el entremés, centro y corazón de donde partía toda la fuerza y vida de estas piezas intermedias, llegó a penetrar en la loa desde que, sobre todo en las de presentación de compañías, se les dio algo de enredo y se las puso en diálogo. Penetró en la jácara, al cantarse todo o en parte; y en el baile, cuando éste no se limitó a servir de letra a la música, sino que desarrolló un asunto más o menos complicado, y en fin, llevó también su influencia a la mojiganga y fines de fiesta..." (13)

2.- FOLLA

Cobarruvias la define como "entremeses juntos sin comedia - ni representación grave... todo es locura, chacota y risa..." (14). No es un intermedio dependiente y complementario de la comedia, aunque sea un espectáculo teatral. Es mas bien una manera de representar un género: entremés, o comedia, pues Cotarelo registra esta palabra también como representación de "varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música" (15).

Para el Diccionario de Autoridades, significa también "junta y mezcla de muchas cosas diversas, sin orden ni concierto, si no mezcladas y entretejidas con locura, chacota y risa: y ahora se toma por un divertimento en que executan varias habilidades.

Lat Rerum confusa vel perturbata permixtio. Saltantium dicentium que confusa turba, vel incondita" (16). No habla expresamente de representación teatral, ni de intermedio, sino de "divertimento", aunque bien pudiera entrar éste en el espectáculo... pero un espectáculo mezclado: tipo ajuglarado, pues "se executan varias habilidades"; si hiciese alusión a máscaras, estaría en el camino de la mojiganga, por el bullicio.

Presentaron follos de entremeses en palacio Juan Bautista - Valenciano en 1623, y Pedro de la Rosa en 1637. Hubo también en 1634 y 1636. Solían hacerse el martes de Carnestolendas (17).

Por lo tanto, pues, no veo en ella entidad como género dramático.

3.- RELACIONES

Sin identidad como género, por lo menos en cuanto al concepto dado de teatro menor. Como las "follos", son modos de representar y de leer un tipo de teatro: la comedia. Aunque Enterría apunta ciertas notas o rasgos específicos comunes en las relaciones de sus 25 pliegos de cordel, quizá ante futuros nuevos descubrimientos de materiales, pueden formar un tipo de género teatral determinado... Son trozos (relaciones) de comedias. Se representaron sobre todo en representaciones caseras. Aunque la moda se inicia a fines del XVII hay testimonios de haberse dado mucho antes tal costumbre.

Muchas se imprimieron en pliegos sueltos, siendo inteligibles por sí mismas, y de carácter narrativo (18).



4.- SAINETE

No es un género nuevo, sino solamente un nombre "genérico y vago que unas veces se aplicaba al entremés; más comúnmente al - baile y a la jácara, mojiganga y otros fines de fiesta" (19).

Su aceptación propia era culinaria: "bocado apetitoso", y - de aquí se extendió a "diversión" y, por lo tanto, a los interme_{di}os alegres y teatrales. Así una misma pieza puede estar encabe_zada por "entremés", "baile", y en la misma colección o en dis_{ti}nto lugar figurar como "sainete". (20)

Todavía en 1681 se atestigua esta "confusión" y la no asig_{na}ción de la palabra "sainete" a un determinado género de los ex_{pu}uestos por Cotarelo, sino a cualquiera de ellos: "De los inter_{me}dios, abejas en las floridas tareas, formaron gustosos panales en bailes y entremeses, Luis de Benavente, con lo festivo de la castañeta, por ser el que descubrió el nuevo mundo de la risa en sus sainetes..." (21)

5.- LOA

Muy certeramente la define el Diccionario de la Real Acade_{mi}a: "Prólogo, introito, discurso o diá_{lo}go con que se solía dar principio a la función, para dirigir alabanzas a la persona ilus_{tr}e a quien estaba dedicada, para encarecer el mérito de los far_{sa}ntes, para captarse la benevolencia del público o para otros - fines análogos" (22).

En efecto: Su significado propio de "alabanza" en el teatro se mantiene en el XVI.

En el XVII: también encontramos este sentido, más otros dis_{ti}ntos.

Su origen: los autos sacramentales; de aquí pasó al teatro

profano. Se inspiraba quizá en los "prólogos" del teatro griego antiguo y en la comedia italiana. Parece normal el tomar contacto con el espectador y situarle física e intelectualmente ante la comedia que iba a ver.

Cotarelo encuentra la 1ª loa en Encina ("Egloga de Plácida y V."), aunque no con este nombre, sino que es una "introducción" que expone el argumento. Del mismo estilo son las de Torres Naharro, quien las llama "introito", "argumento", o los "prólogos" - de Gil Vicente. Las de Diego Sánchez de Badajoz eran también "introitos" como las de Naharro. Lope de Rueda introduce el prólogo en prosa llamado en general introito (23).

Formaron género cuando poco a poco estas introducciones perdieron relación con la obra principal, y cuando, por su abundancia, reconocida ya por Rojas, se las podía ya considerar como auténtico género con su teoría y preceptos. Entonces tomaron el nombre definitivo y general de "loa".

Por tanto:

Fin: predisponer al público:

- a) . introduciéndole argumental y temáticamente (hasta Rojas) en la comedia que va a ser representada.
- b) . presentándole la compañía o los actores (alabanza), sobre todo a comienzos de temporada.
 - . alabando la ciudad en que representan.
 - . captándole la atención (con chistes, historias, aventuras, lisonjas, alabanzas implícitas, alabanzas a objetos inverosímiles: a la mosca, a los ladrones, a la letra "a"...).
 - . haciéndole reír (24).

Por lo tanto la nota distintiva de la loa, su esencia: la alabanza de algo (70-80 %). Es pieza suelta, no del mismo autor, como el introito, del que se diferenciaba también en que éste re

sumía la obra principal. Por eso: b) es la auténtica loa como género (25).

Con Rojas, pues, se prescinde de la loa especial para cada comedia y se forma un acopio de ellas, que sirven para cualquier situación y lugar. Rojas dio gran impulso al género: tocó casi todos los temas y fue, por decirlo así, el inventor de las llamadas de presentación de compañías.

La forma primitiva: monólogo,
versificación uniforme,
recitación.

Después entra ya el diálogo, la variedad métrica, el canto, el baile. Eran la mayoría en verso, aunque las había también en prosa.

Echaba la loa un cómico ágil de lengua, ameno. A veces, una mujer.

Con Rojas llegaron a la cumbre, también a la decadencia. Se limitó el uso de loas sólo en casos particulares; por eso ya en la 2ª mitad de siglo se especializaron en: loas sacramentales, de Nuestra Señora y de los Santos, de fiestas reales, de casas particulares, y de presentación de compañías (26).

La loa se conserva durante todo el XVII, y todavía se componen algunas durante el XVIII.

6.- TONO

"... Canción métrica para la música compuesta de varias coplas. Lat. Modulatio. Cantio." (DA)

Tono y tonada: con estos nombres se llamaba en el XVI a las piezas cortas de canto acompañadas de música. Así pasaron al teatro significando lo que se cantaba en la función ya fuese al comienzo o en el interior de la misma. Es un "cantable".

No era, pues, género teatral definido, sino embrión de género: una parte cantada, generalmente al comienzo de la comedia, - mientras los cómicos se preparaban para la loa. Solía ser un romance que no aludía al asunto de la comedia; romance pastoril, - caballeresco, jocoso. Lo cantaban los músicos o alguna mujer a - dos o tres voces (27). Cuando estos romances se especializan a - temas del hampa, ocupando un sitio claro en la representación: bien en los intermedios, al final de los entremeses o de la comedia, o en cualquier otra parte, entonces es cuando da lugar a un género teatral determinado: la jácara.

No es, pues, lo mismo "tono" y "jácara", como parece identificar Pavón, aunque la jácara como género, nace del tono (canto acompañado de música: guitarras, vihuela, arpa).

7.- TONADILLA

"Tonada alegre o festiva" (DA)

Como sustituto de las jácaras, se inician al final del XVII, pero no en cuanto a la temática, sino en cuanto al canto y a la música (28).

No encuentro ninguna diferencia esencial con "tono" o "tonada", pues, aunque "tonadilla" era la música que servía para bailar en el teatro, era también: "la letra de lo cantado, por cualquier concepto, en medio o al final de los entremeses y bailes" (29).

Tonadilla, o tonada rejuvenecida ("bailable", "cantable"), llegó a su perfección en la 2ª mitad del XVIII.

No es, pues, género, sino manera de representar un género.

8.- JACARA

Por concesión al público, el tono se "degrada", se convierte en "jácara".

En sus comienzos era un romance que trataba sobre la vida del hampa con su jerga característica (30). Era cantada con un ritmo o tonalidad especial, a dos o tres voces, por los músicos o actrices. (Combinación de música, canto y letra). Amplió sus formas y se hicieron dialogadas, entremesadas, bailadas. Podía ir sola, precediendo o siguiendo al 1º acto, raras veces antes del Baile, o incluida en otros géneros: entremés, Baile, mojiganga.

La palabra viene de la germanía "jaque", significando al principio el conjunto de jaques, su vida y costumbres. Con igual significación: "jacarandina" (lenguaje de jaques), "jacarandana", "jacarandaina".

Al comienzo se llamó "xácara" a la reunión de mozuelos de vida nocturna y alegre. Aceptión que trae el Diccionario de Autoridades (31) que recoge también la de "tañido que se toca para cantar o bailar" y "especie de danza formada al tañido u son propio de la Xácara" (32).

Tres acepciones, pues, principales: música, danza y letra: "Composición poética que se forma en el que llaman romance y regularmente se refiere en ella algún suceso particular o extraño úsase mucho el cantarla entre los que llaman xaques, de donde pudo tomar el nombre" (DA).

Corominas la deriva también de 'jaque' rufián... (jácaro, -jaco, jacarando y jacarandino).

La esencia de la xácara:

Ser cantada necesariamente (por una melodía o ritmo especial; había actrices especialistas en cantarlas).

Tema: asuntos y sucesos relativos a la vida del hampa (rías entre rufianes y sus mujeres, rivalidades entre dos jaques o

dos marcas, los castigos que reciben...).

A través de las dialogadas, por el mismo desarrollo de la acción, se deduce que iban acompañadas de cierto movimiento coreográfico (acepción de "danza" en DA) y seguramente de música (acepción también en DA). Y esto sería lo esencial y permanente en ellas -continuado y revivido en la "tonadilla"-, pues el tema literario-germanesco parece difuminarse y borrarse en algunas de Quiñones.

Como género, en la representación se introduce al avanzar - el siglo (XVII), y sobre todo a partir de Quevedo (33) quien las realza y afirma con su ingenio, propiedad y capricho, pudiendo - considerársele como el primer descubridor de ellas (aunque no - hay seguridad de que se cantasen sus jácaras en el teatro...).

La moda y perfección: a partir de 1612 fecha de la "venida al mundo" de su Escaramán (34).

El vocablo aparece por 1ª vez en Cervantes con distintas - significaciones: "bravuconería", "lenguaje jergal", "vida hampopna". Como nombre de una composición literaria el primer testimonio parece ser de Castillo Solórzano en 1627.

Género de muchísimo éxito y degustado por el público quien a veces pedía a gritos que se hiciese una antes de terminar el - espectáculo. A veces los actores mezclados con el público pedían jácara, la cual, a veces, se cantaba también, no en el escenario sino en diversas partes del teatro.

Como auténtico género dramático y propiamente tal, hay que considerarlas en un momento de su evolución: cuando del sencillo romance hampesco cantado a dos o tres voces pasan a ser dialogadas, entremesadas o bailadas. Cuando de la narración recitada y cantada por un solo actor se pasa a una breve acción dramática y dialogada.

9.- MOJIGANGA

Al final siempre, cuando la había, del 3º acto.

La palabra parece ser del 2º o 3º decenio del siglo. No la menciona Covarruvias, por lo menos quiere decir que no sería muy corriente.

Viene de "bojiganga" o "boxiganga" (35) -derivado de "boxíga"- (XVI y XVII), voz que aplicada al teatro la encontramos en A. de Rojas como agrupación teatral (1603), pasa a significar en el XVII un tipo de juguete dramático aunque su sentido usual es: una cabalgata carnavalesca o especie de mascarada.

En el Quijote (II, XI), un cómico "venía vestido de boxígan ga con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres - vexigas de vaca" (Con las que se servía para sus habilidades his triónicas. Sale en las representaciones de otras mojigangas, lla mado también "botarga"). Aquí vemos ya una característica de la misma: vestido grotesco, ruido, jolgorio...

Cuando en el S. XVIII se prohibieron las mojigangas, su nom bre tendió a conservarse casi con la única acepción figurada de "cosa ridícula con que parece que uno se burla de otro" (DA).

La mojiganga era, pues, una especie de mascarada cuya esen cia era: la máscara, la rara vestimenta, movimiento, tumulto, de sorden, danzas... Todo en abigarrado conjunto (36). "Fiesta pú blica que se hace con varios disfraces ridículos, enmascarados - los hombres especialmente en figuras de animales" (DA).

Diversión pública, pues, en la que se celebraba algún acon tecimiento interesante, festejos monárquicos. Estas procesiones de comparsas se hacían (aunque no exclusivamente) en palacio, co mo diversión carnavalesca. Recorrían calles y plazas (37).

De la calle pasó al teatro y con los mismos elementos de - 'máscara' o comparsa ataviadas con trajes de capricho.

El Diccionario de la Academia la define como: "obrilla dra-

mática muy breve para hacer reír en que se introducen figuras ridículas y extravagantes..."

Como género teatral, pues, se representa al final de la comedia, después del 3º acto.

Vestimenta y disfraces extraños, no necesariamente de animales. Estrepitosos ruidos de instrumentos musicales. El asunto de muchas de estas mojigangas teatrales se reduce a la búsqueda de personajes curiosos para llevarlos a palacio "en mojiganga"; algunas no expresan claramente qué es lo que tienen que hacer estos personajes al llegar; otras terminan en mímico juego de cañas, o danzas con hachas...

Dada la interconfluencia de géneros ya vista, hay entremeses que pueden ser mojiganga por sus disfraces ridículos o graciosos ("El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo", - "El Mago", de Quiñones, escritos antes de 1637), y mojigangas - entremesadas o de baile que pueden ser auténticos entremeses - ("Mojiganga de la muerte", de Calderón), en el sentido de que - hay un argumento dialogado-recitado, cantado, bailado, y presentación de entes "curiosos"; estas son la mayoría de las que conservamos.

Por tanto, distingo dos momentos de la mojiganga:

- a) Primero: imitación grotesca de las mascaradas populares, que suben a las tablas: gritos, máscaras, ruido-musical, tumulto..., acción mímica o danzada.
- b) Moderación equilibrada: lo anterior (en mayor o menor grado) + argumento entremesado. Estas son las auténticas mojigangas como género teatral.

Cotarelo señala la decadencia de la mojiganga por el agotamiento rápido de los temas debido a su carácter burlesco, y por su esencia misma chocarrera y ruidosa impropia de las tablas.

10.- FIN DE FIESTA

El espectáculo terminaba en Fin de fiesta o en Mojiganga.

No lo considero género porque no tiene notas propias y fijas que le diferencien de los vistos hasta ahora. Puede reunir - ligero argumento, intervenir el canto, el baile en diferentes dosis y formas.

Pieza de despedida y heterogénea, con idéntica función dramática que la mojiganga, pero sin su espíritu bullicioso y chocarrero. Por eso, más bien que género dramático hay que considerar lo como modo, formas de representación de estos géneros menores vistos.

11.- MATACHINES

Manifestación teatral.

Son como derivación de los antiguos mimos, y secuela de la "Commedia dell'arte". Llegan a través de Francia.

Espectáculo que se intercalaba en los entremeses, bailes y mojigangas o servía para acabarlas. Sobre todo a fines del XVII.

La palabra designaba una clase de danza:

"La danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia: los cuales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con - escudos y alfanjes, al son de flautas, salían saltando y danzando y al compás de ellas se daban tan fieros golpes que a los que los miraban ponían miedo... Algunos caían en tierra y los vencedores los despojaban. Y por este es trago aparente de matarse unos a otros los podemos llamar matachines..." (38)

Más claramente nos habla de estos "bailes de Matachines que oí se usan en España" Rances Candamo:

"Tenemos también una viva especie de los antiguos mimos

en los bailes de matachines que oi se usan en España, - tan recientes en ella que los pasaron acá las compañías de representantes españoles que llevó a Francia la.... Reina M^a Teresa de Austria, y los franceses los tomaron de los italianos, grandes maestros de gestos y reconocimientos... Tampoco hacen éstos de oi movimientos deshonestos, sino los más ridículos que pueden, ya haciendo que se encuentren dos de noche y fingiéndose el uno temeroso del otro se apartan entrambos, luego se van llegando como desengañándose, se acarician, se reconocen, bailan juntos, se buelven a enojar, riñen con espadas - de palo, dando golpes al compás de la música, se asombran graciosamente de una hinchada vejiga que acaso aparece entre los dos, se llegan a ella y se retiran, y en fin, saltando sobre ella la rebientan y se fingen muertos al estruendo de su estallido. Y de esta suerte -- otras invenciones entre dos, entre quatro o entre más, conforme quieren, explicando en la danza y en los gestos alguna acción ridícula, pero no torpe." (39)

Invención de acción dramático-mímica, cómica (grotesca o ridícula), danzada...

Sí los podemos entonces considerar como género teatral, aunque no estén subordinados directamente a la comedia, sino a los entremeses, bailes o mojigangas. Su carácter es esporádico y restringido y potestativa su ubicación en el Espectáculo. No habría dificultad tampoco al considerarlos también "formas de representación" de entremeses, Bailes o mojigangas. Las fronteras y el - deslinde exacto de géneros, sobre todo menores, es prácticamente imposible.

12.- HISTORIAS

Semejantes a los matachines, eran también éstas, danzas mímicas. Bances Candamo nos dice que en el reino de Toledo, en la 2^a mitad del XVII, se representaban:

"Escrívese primero en un desaliñado romance el suceso que quieren representar, antiguo o moderno, en forma de relación. Este le va cantando un músico en voz alta y clara de forma que le perciva el auditorio, y conforme va nom-

brando los personajes, se van ellos introduciendo a la escena vestidos con la maior propiedad que pueden y en mascarados como los antiguos histriones. No representan ni articulan palabra alguna, pero con acciones y gestos (que la mala expresión de sus toscos artífices hace ridículos en la sinceridad de su retórica natural) van ellos significando quanto el músico canta y haciendo los personajes los movimientos que le tocan del suceso que se va cantando. No son movimientos deshonestos ni torpes los que éstos hacen como los antiguos Mimos, porque tampoco con ellos imitan personas viles ni acciones leves, antes lo más plausible es que introducen en sus historias casos y personajes heroicos donde es lo más gracioso ver aquellos rústicos revestirse de la magestad que no conocen y hacer las acciones más desacom-pasadas vengan o no vengan a caso..." (40).

Como los Matachines, puede ser género teatral también restringido, esporádico y de potestativa ubicación, pues no hay dificultad para que se den las "Historias" sueltas, sin representación de Comedia, o incrustadas a otros géneros.

Damos por supuesto el "Baile" como género. Por tanto, y su-puesta cierta flexibilidad, por la imposibilidad de delimitación exacta y total, consideramos como auténticos géneros literarios, los siguientes:

Baile
Entremés
Loa
Jácara
Mojiganga.

No habiendo dificultad para añadir:

Matachines
Historias.

Siendo las otras manifestaciones o simple denominación de género (sainete), forma de representar (folla, relación, tonadilla), embrión de género (tono, tonadilla), derivación de género sin llegar a nueva consolidación, participando de géneros definidos (fin de fiesta).

N O T A S

- (1) AUBRUN, op. cit. pág. 188, sin ninguna razón o razones explícitas considera al auto sacramental como género menor. También LAPESA: "Introducción a los estudios literarios". Anaya 1970, pág. 167.
- (2) Como estudio de conjunto no superado todavía: COTARELO: "Colección..." cit. t. 17, pág. 1 - CCCXV.
- (3) ASENSIO: Prólogo a la edic. de "Entremeses", de Cervantes. Clásicos Castalia, 1970, pág. 10.
- (4) GILLET: "An Easter-play by Juan de Pedraza", en RH, t. 81, - 1935, pág. 8.
- (5) LOPEZ MORALES: "Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano", edic. Alcalá, 1968, pág. 224-8.
- (6) ASENSIO: edic. "Entremeses" de Cervantes, op. cit. pág. 10.
- (7) ASENSIO: "Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Q. de Benavente", Gredos, 1971, pág. 15-24.
- (8) DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Edic. facsímil, Gredos, 1976, t. III, pág. 519. Citaré siempre por esta edición; en el caso de utilizar abreviatura emplearé siempre DA.

Ver también LAZARO CARRETER: "El arte nuevo' y el término 'entremés", en "Anuario de letras", México, 1965, pág. 88 ("pasajes con personajes populares de tono preferentemente humorístico, que aparece al principio o en medio de una de carácter serio, sin concesión argumental necesaria con ella").
- (9) BERGMAN: op. cit. pág. 78-87.

- (10) ALATORRE: "Lírica española de tipo popular", Cátedra, 1977, pág. 26.
- (11) BERGMAN: "Ramillete de entremeses y bailes", Clás. Castalia 1970, pág. 41-42.
- (12) ASENSIO: "Itinerario..." op. cit. pág. 248. Sobre la importancia del teatro menor, en particular el entremés, su aceptación por el público, abundancia de libros de entremeses, y otros datos importantes, debe consultarse a Bergman: "L.Q. de Benavente..." op. cit. pág. 15-25.
- (13) COTARELO: "Colección..." op. cit. t. I, pág. CXLIV.
- (14) COBARRUVIAS: "Tesoro de la lengua castellana o española", Madrid, Turner, 1977, pág. 603.
- (15) COTARELO: "Colección...", op. cit. t. I, pág. CCCXIV.
- (16) DA: op. cit. t. II, pág. 774.
- (17) BERGMAN: "L.Q. de B...", op. cit. pág. 21-22.
- (18) GÂ DE ENTERRIA: "El teatro y las relaciones de c.' en la poesía de cordel del s. XVII", en op. cit. pág. 336-361.
- (19) COTARELO: "Colección..." op. cit. pág. CXXXVIII.
- (20) En el "B. de la Pendencia" de López del Campo, nos dice un personaje, Agustín:
- "Que pedí al Sr. Bernardo
por ser su ocupación tanta
que me escribiese sainetes
para dividir jornadas
de esta fiesta..."
- Después de explicar la dificultad de escribir un buen saine

te, se prestan a representarlo. Pero lo que representan es un baile, con esta denominación expresa en los últimos versos de la pieza:

"Y si acaso el baile, puesto que oy se estrena,
merezce el agrado de tanta grandeza..."
(Ms 4123 fol. 123).

Sirva el presente ejemplo como representativo de tantos y tantos que podríamos aducir.

- (21) "A la majestad católica de Carlos II, nuestro señor, rendida consagra a sus reales pies estas vasallas voces desde su retiro, la comedia". Anónimo, 1681: COTARELO: "Bibliografía de las controversias", op. cit. pág. 42-45.
- (22) REAL ACADEMIA ESPAÑOLA "Diccionario de la lengua española" M.Espasa Calpe, 19^a edic., 1970, pág. 810. Utilizaremos la abreviatura DRAE.
- (23) FLECNIAKOSKA: "La loa", Madrid S.G.E.L., 1975, pág. 13-29. Libro fundamental para el estudio de la loa como género dramático. Se fija, sobre todo, en los orígenes y antecedentes, los objetivos, la estructura y su ubicación en el espectáculo. También es interesante:

MEREDITH: "Introito and loa in the Spanish drama of the sixteenth century". Philadelphia, 1908.
- (24) Coincido en general con FLECNIAKOSKA que ve como objetivos de la loa: la embajada del autor, salutación, silencio y benevolencia del público, aplicación y risa. op. cit. pág. 30-49.
- (25) BERGMAN: "Ramillete...", op. cit. pág. 27.
- (26) COTARELO: "Colección...", op. cit. t.I, pág. VI-XV, XXIV-LIII.

- (27) G^a PAVON: "Teatro menor del XVII" M. Taurus, 1964, pág. 10.
- (28) SUBIRA: "La tonadilla escénica", Madrid, Real Academia Española, 1928-30, t. I, pág. 15-45. Véase también del mismo autor: "La tonadilla escénica, sus obras y sus autores", Barcelona, Labor, 1933.
- (29) COTARELO, op. cit. pág. CCLXXXVII.
- (30) Vid: "Vocabulario de Germania" de Juan HIDALGO, en: HESSE: "Romancero de germanía", Madrid, Taurus, 1967, pág. 134-165.
- (31) Ver también sobre la etimología de la palabra, acepciones e historia: COROMINAS "Dicc. etimológico...", t.II, pág. 1022-3. COTARELO: "Colección...", op. cit. t.I, pág. CCLXXLV-CCXC.
- (32) Al ser cantadas y según se deduce de Quiñones, acompañadas de música y canto... nació un baile que se llamó "jácara", cuya descripción tenemos en Esquivel (libro de 1642) y en Cotarelo (pág. CCLII, CCLXXXIV).
- (33) QUEVEDO: "Poesía", BAE, t. LXIX, pág. 97-114.
- (34) MENENDEZ PIDAL: "Romancero Hispánico", Madrid 1953, vol. II pág. 199-202. Sobre el origen de la poesía rufianesca y de jácara: SALILLAS: "Poesía rufianesca (Jácaras y bailes)", en RH, XIII, 1905, pág. 18-75; HILL: "Poesías germanescas", Bloomington, 1945.
- (35) COROMINAS: op. cit. vol. III, pág. 412-413.
- (36) RODRIGUEZ VILLA: "La corte y la monarquía en España en los años de 1636 y 37", Madrid, 1886, pág. 105 y ss.

- (37) DELEITO y PIÑUELA: op. cit. pág. 209, 215, 234, 237, 303.
Como sinónimo de mascarada: pág. 166, 182, 191, 192. Como mo
jiganga nocturna y alumbrada con hachas: "encamisada": pág.
296.
- (38) COBARRUVIAS: "Tesoro..." op. cit. pág. 793.
- (39) BANCES CANDAMO: "Theatro de los theatros", op. cit. pág. 73
-81.
- (40) BANCES CANDAMO: "Theatro de los theatros", op. cit. pág. 73
-81.

III. LA PALABRA "BAILE"

ETIMOLOGIA

La palabra BAILE es un derivado del verbo BAILAR.

El Diccionario de Autoridades (1) nos dice que según ALDRETE es voz griega tomada de "Ballizzo" y que para COVARRUBIAS es frecuentativo de "Ballo" ("arrojar", porque los que bailan se arrojan con saltos y mudanzas).

COROMINAS (2) la hace derivar también de BAILAR, el cual es "alteración del oc. ant. "Ballar", probablemente por cruce con "Bailar" ("mecer"); éste vendría de "BAJULARE" y aquél del latín tardío "BALLARE" id., procedente a su vez del griego "παλλειν" ("saltar", "menearse").

Luego según Corominas:

	bailar...(saltar, menearse)<balar<ballare< παλλειν
BAILAR <	X
	bailar.....(mecer)<bailar<bajulare (llevar
	a cuestras, trans
	portar, cargar..)

Piensa que el cruce se produciría al entrar "balar" en España y encontrarse con una voz autóctona "bailar" (mecer, mover la cuna) < "bajulare".

De todas formas no hay unanimidad etimológica, pues también se ha intentado la explicación de "bailar", por "BALLEARE", -- "βαλίζειν", o por "forma mozárabe"... (2) incluso se ha querido ver también raíz anglosajona: "walk" (paseo, carrera, caminata). El Espasa subraya la duda etimológica, pues mientras unos pretenden que sea derivado del griego "Ballo" (echar, arrojar), otros, como PELLICER, COVARRUBIAS dicen que viene del latino "bajulo" - (cargar, ayudar, transportar) (3).

La 1ª documentación de "BAILAR" la encontramos hacia 1270 en Alfonso X: "Libros del Saber de Astronomía". También está documentada en J. Ruiz y es frecuente en el s. XV: Arcipreste de -

Talavera, Nebrija...

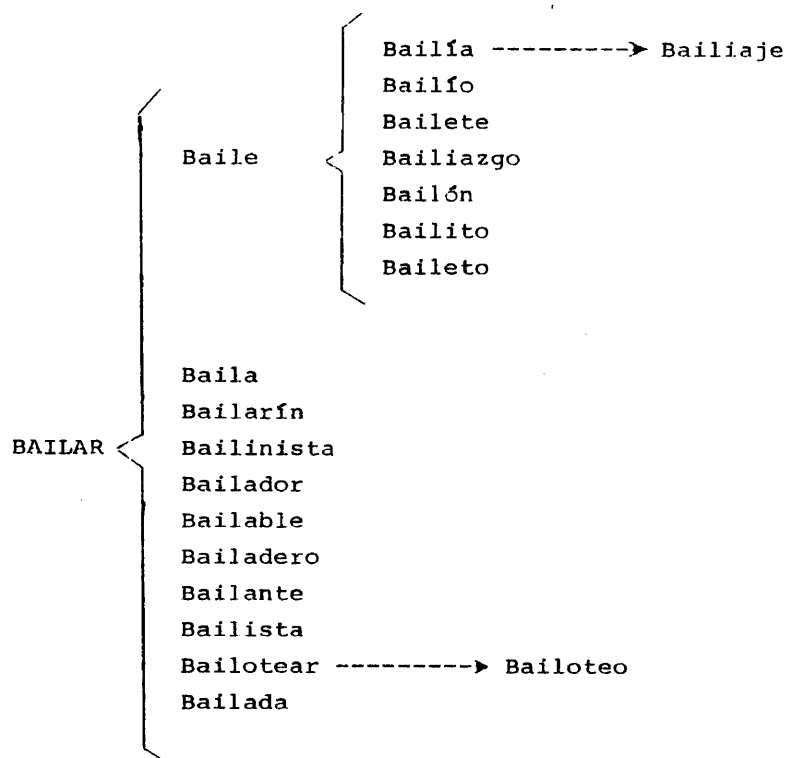
Aparece en el oc. peninsular: Martín Codax (s. XIII) y D. Denis de Portugal...

No se conocía en Castilla antes del XIII, donde se empleaba "sotar"; así el glosador de Silos (s. X) al no entender el latín "ballare", lo traduce por "cantar" (Nº 250).

DERIVADOS

La palabra "BAILE", pues, viene de "BAILAR".

A su vez, de "BAILAR" se derivan otras, de la misma manera que de "BAILE"; por tanto todas estas que veremos a continuación como origen primigenio tendrán "BAILAR", aunque algunas vengan - directamente de BAILE". Por tanto estos derivados que conviene - retener ya desde ahora tendrán como núcleos originarios "BAILAR" y "BAILE". Son los siguientes:



ACEPCIONES

Algunas de estas palabras pueden haber dado origen en su polisemia a la formación de homónimos más que por convergencia fonética, por divergencia semántica. En cualquier caso, dada la dificultad de deslindar en los casos particulares "dónde termina - la polisemia y dónde empieza la homonimia" (4), veremos las distintas acepciones de cada palabra sin meternos en el problema de si cada una de esas acepciones las debemos registrar como una o más palabras.

BAILAR

- "Hacer mudanzas con el cuerpo y con los pies y brazos, con orden y a compás, siguiendo la consonancia del instrumento que se tañe" (5).

Esta idea está completada en G.E.L.: "Ejecutar solo o acompañado una sucesión regulada de pasos, saltos o actitudes, generalmente al compás de la música" (6).

El Dicc. de la Acad. recoge esta misma idea pero sin explicitarnos la necesidad del instrumento musical: "Hacer mudanzas con los pies, el cuerpo y los brazos, en orden y compás" (7).

- "En la Germanía significa hurtar". (Dicc. Aut.). También esta acepción la registra el Dicc. de la Acad.

- "Moverse o agitarse rápidamente una cosa sin salir de espacio determinado" (Dicc. Acad.).

- "Retojar, excitarse las pasiones" (Dicc. Acad., G.E.L.).

- Equit.: "Ejecutar el caballo algunos movimientos irregulares y de índole nerviosa (G.E.L.), ya andando, ya estando parado" (Dicc. Acad.).

- "Hacer bailar", tr. (Dicc. Acad.).

- Tr. "No estar una cosa fija o segura en su lugar o ir ancha una cosa" (G.E.L.).

- Impr.: "En una composición tipográfica estar desnivelados los renglones letras o líneas, ser irregular su alineación" (G.E.L.).

BAILE

- "Festejo en que se juntan varias personas para bailar y danzar" (Dicc. Aut.).

Esta misma acepción pero sin la explicitación de "danzar" se encuentra en G.E.L., y en Dicc. Acad.: "Festejo en que se jun

tan varias personas y se baila".

- "Acto de mover cadenciosamente el cuerpo dando pasos variados; como acto espontáneo de alegría no necesita acompañamiento musical, aunque el ritmo sí es necesario..." (8).

- "Acción de bailar" (G.E.L.; Dicc. Acad.).

Presenta también esta acepción el Dicc. Aut.: "También se toma por el mismo acto de bailar".

- "Cada una de las maneras particulares de bailar V: danza" (G.E.L.).

- La unión baile-instrumento musical aparece en el Dicc. Aut.: "Se llama también el que se baila según el tañido que se hace o toca en algún instrumento, del qual toma el nombre: como Chacona, Xácara, Canario, Minué, Contradanza, Pabana..."

- "Cada una de las series de mudanzas que hacen los que bailan. Se conocen con nombres particulares, como vals, rigoón, fandango, etc..." (Dicc. Acad.).

- "Lugar donde se baila" (G.E.L.).

- Como espectáculo teatral dice el Dicc. Aut.: "intermedio que se hace en las comedias españolas entre la 2ª y 3ª jornada, cantado y bailado, y por eso llamado así, que por otro nombre se le llama sainete".

Definición perfecta en G.E.L.: "Composición dramática muy breve que combinando la letra, la música y la mímica, se representaba, durante el siglo de Oro, entre la 1ª y 2ª jornada de una comedia. Generalmente la letra de estos bailes consistía en un romance, solo o acabado en un estribillo, como en la Chacona y el baile del 'Ay ay ay' o en unas coplas en zéjelas, como en la 'Zarabanda'".

Dicc. Acad.: "Espectáculo teatral en que se representa una acción por medio de la mímica y se ejecutan varias danzas".

- En Germanía significa "Ladrón" (Dicc. Aut.; G.E.L.; Dicc.

Acad.).

- Con significado de "oficial de sayones" aparece en Hita - (9).
- Como expresiones cita el Dicc. Acad.: "baile de botón gordo", "baile de candil", "baile de cascabel gordo"; "baile de cuenta"; "baile de S. Vito"; baile de trajes"; "baile serio".
- El Dicc. Aut., y dentro también de la misma palabra "Baile", recoge la siguiente acepción: "Lo mismo que Alcalde o Juez ordinario secular de alguna villa o ciudad. Es voz usada en Aragón y su corona". En cambio G.E.L., Corominas y Dicc. Aut., con esta nueva acepción y otras más - distinguen una nueva palabra BAILE no derivado como el "baile" anterior de "bayulare - bailar. Detengámonos un poco en este segundo "baile".

G.E.L. da etimología catalana: "batlle".

Dicc. Acad. y Corominas: de "bajulus".

Para Corominas en Aragón es "juez", de oc. "baile", id, y - este del latín "bajulus" 'mozo de cuerda', por comparación del - funcionario con un hombre que lleva una carga. La 1.^a doc. que - nos da, es del s. XIII y pertenece al Fuero de Tudela.

Creemos más acertado este origen último aunque existiese - también en catalán "batlle", derivado quizá también de "bajulus", influenciando así en el "baile" castellano, el cual se empleó - también para traducir el cat. "batlle" 'alcalde'.

Alvar atestigua esta palabra "batlle" en un fragmento murciano de 1262 y con significación también de "Juez" (10).

Así pues, esta 1.^a acepción del Dicc. Aut. de "alcalde o - juez ordinario" la afirma Corominas, como hemos visto, y el Dicc Acad.: "Antiguamente en la corona de Aragón, juez ordinario en - ciertos pueblos de señorío".

- "En el principado de Andorra, magistrado de categoría in-

ferior al veguer, cuya principal atribución consiste en - fallar, debidamente asesorado, en primera instancia" (G.E.L.; Dicc. Acad.).

- "En Cataluña, durante la alta Edad Media, oficial que representa al señor ante sus vasallos y que estaba encargado del gobierno de una determinada zona" (G.E.L.).
- "Título que llevaban los gobernadores de las colonias venecianas en el mediterráneo oriental".
- El "Baile General" era "ministro superior del real patrimonio", mientras que el "Baile Local" era "el que en algunos territorios entendía en primera instancia de lo tocante a rentas reales" (Dicc. Acad.).
- En Gifford y Hodcroft encontramos esta palabra con el significado de "ministro de justicia inferior, guarda" en - textos aragoneses del s. XIV (11).

BAILIA

De la misma forma que para "baile" G.E.L. da etimología catalana: "batllia", que quizá también se derive de "batlle". Estoy de acuerdo con Corominas y con el Dicc. Acad. que la derivan de "baile" < Bajulus.

- Esta 1ª acepción de "territorio en que tiene jurisdicción el "baile" la encontramos en Dicc. Aut., G.E.L., Dicc. Acad., y en Corominas.
- Significa no sólo el territorio sometido a un Baile, sino también el "sometido a una orden" (Corominas).
"Territorio de alguna encomienda de las Órdenes" (Dicc. Acad.).
"Dignidad y jurisdicción de un bailío de la orden de Malta" (G.E.L.).
- Para Berceo significa "poderío" ("Milagros", 706, Corominas).

- M. Alvar atestigua "vayllfa" en el "Fuero general de Navarra" y da el significado de "condición de baile o alto funcionario real" (12).

El Dicc. Aut. nos dice que en Aragón se emplea también con terminación masculina "bailío", pero esta es otra palabra que veremos posteriormente.

- Nueva explicación encontramos en Gifford, F.W. Hodcroft: "parte de la multa que pertenece al baile" (13).

BAILIAJE

De "bailía" (Dicc. Acad.).

- Dicc. Aut.: "Especie de encomienda en el orden de caballería de San Juan, comúnmente oy llamada de Malta, que obtienen por su antigüedad los Caballeros professors, y también por gracia particular del Gran Maestre de la Religión".

La misma acepción en G.E.L., y Dicc. Acad., especificando - que es encomienda o "dignidad". (G.E.L. habla del "gran maestre" y Acad.: "gran maestre de la Orden", en vez de "de la Religión...")

- En G.E.L., tiene también sinonimia con "bailía": "Circunscripción territorial sometida a la jurisdicción de un baile".

BAILIO

Dicc. Aut.: derivado del fr. "baillif".

Dicc. Acad.: derivado del "baile" (bajulus).

Corominas: de oc. "bailiu" < "baile" < bajulus.

- De "bailío", como caballero de la Orden de S. Juan concretiza muy bien su significación el Dicc. Aut.: "El Caballe

ro professo y Comendador de la Religión y Orden de S. -
Juan que obtiene el Bailiage, y por distintivo de su dignidad trahe cruz grande en el pecho, y es como consejero de Estado del Gran Maestre, y de la Religión".

Más escuetamente aparece la esencia de esta acepción en -
Dicc. Acad.: "caballero de la Orden de S. Juan que tenía bailia-
je". Y Corominas se fija en que "tenía una encomienda especial".

En G.E.L., se nos aclara que el bailío es un "grado superior al comendador" y que tiene "privilegio de llevar la gran -
cruz".

- "En Francia, durante la Edad Media, agente superior o inferior del rey o de un señor, encargado de funciones judiciales" (G.E.L.).

BAILETE

No registra esta palabra el Dicc. Aut.

Corominas tampoco hace mención de ella.

Dicc. Acad.: derivada de "baile" (<bailar<bajulare).

- "Baile de corta duración que solía introducirse en la representación de algunas obras dramáticas" (Dicc. Acad.).

Esta acepción la registra G.E.L.: "danza breve introducida en una obra teatral", junto con otra que no se diferencia en nada o en muy poco con una de las de baile, pudiendo considerarse a estas dos palabras como sinónimas: "divertimento cantado y danza do que en las obras teatrales del Siglo de Oro español, alternaba la acción hablada con la música y la mímica".

BAILIAZGO

No registrada en Dicc. Aut.

Corominas tampoco la menciona.

Para G.E.L. y Dicc. Acad., es lo mismo que "bailía".

BAILON

Corominas la hace derivar de "bailar" en su acepción germanesca de 'hurtar'.

Dicc. Acad.: de "baile" (<"bailar"<"bajulare").

- Un único significado atestiguado en Dicc. Aut., Dicc. Aca. "ladrón viejo".
- Para Corominas es sólo "ladrón".

Es voz de germanía basado su significado en el vocabulario de J. Hidalgo.

BAILITO

No registrada ni en Dicc. Acad., G.E.L. o Corominas.

- Según Dic.. Aut.: "ladroncillo".

Es también voz de germanía y se basa el significado en J. - Hidalgo.

BAILETO

Voz no registrada ni en Dicc. Acad., ni en Corominas ni en Dicc. Aut.

- G.E.L., la menciona como sinónima de "Bailete".

BAILA

Dicc. Aut.: esta palabra tiene tres acepciones, pero es una sola palabra.

Dicc. Acad.: dos palabras distintas: "baila" 1, "baila" 2.

Corominas: una palabra y una acepción.

- Según la Acad., "baila" 1, viene del lat. "luparia", y - significa "raño, pez".

El Dicc. Aut., también anota esta acepción zoológica: "Cierto género de pescado que por otro nombre se llama trucha de mar por la semejanza que tiene con la de los ríos en el tamaño, color y sabor". Corominas no señala esta acepción.

- "Baila" 2, para Dicc. Acad., es forma antigua -E.M.- y - significa "baile". Por tanto tendrá las mismas acepciones que "baile", pero sólo se especifican tres de éstas: "Festejo en que se baila", "acción de bailar", "mudanzas que se hacen en el baile"; estando ausentes las acepciones de "espectáculo teatral..." -lógica cronológica- y la germanesca de "ladrón".

También para Corominas "baila" es 'baile' (derivado de "bailar").

"Baila", "baile", se identifican igualmente en el Dicc. Aut. "Es también lo mismo que baile u danza", pero aclara el ámbito -sociogeográfico de la palabra: "Es voz baxa usada entre los rústicos, no sólo en Castilla sino en Aragón".

- "en Germanía significa suceso" (Dicc. Aut.).
- Como expresión recoge el Dicc. Aut.: "Ser dueño o amo de la Baila" que significa: "ser el principal, el capataz de algún negocio; ússase de esta locución en Aragón".

BAILARIN

Corominas: derivado de "bailar"

- Según el Dicc. Acad. es adj.: "que baila", por tanto tendrá todas las acepciones que la Acad. recoge en "bailar", entre las que figura, en germ. "hurtar".

Para el Dicc. Aut. es lo mismo que "bailador", (y como vere

mos en "bailador", significará también, aparte de "el que baila o tiene por oficio bailar", "ladrón").

BAILINISTA

Voz no registrada ni en G.E.L., ni en Dicc. Aut.

Corominas la deriva de "bailar".

- Es adjetivo desusado pero se decía del poeta "que escribía la letra para (los) bailes" (Dicc. Acad., Corominas).

BAILADOR

No registrada ni en G.E.L. ni en Corominas.

- "Que baila" (Dicc. Aut., Dicc. Acad.), sin hacer referencia a si lo hace por gusto o por necesidad...
- Significado de "bailar" como oficio: "que tiene por oficio bailar" (Dicc. Aut.); "bailarín" (o bailarina) profesional que ejecuta bailes populares de España, especialmente andaluces" (Dicc. Acad.).
- "Ladrón" en germ. (Dicc. Aut., Dicc. Acad.).

(Tanto para Dicc. Aut., como para Dicc. Acad., vemos, pues, que "bailarín" y "bailador" son palabras sinónimas).

BAILABLE

Nada de esta palabra en Corominas, Dicc. Aut., ni en G.E.L.

Sólamente en Dicc. Acad., y con estas dos acepciones:

- "adj. Dícese de la música compuesta para bailar".
- "Cada una de las danzas más o menos largas y complicadas que se usan en el espectáculo compuesto de mímica y baile, y especialmente en algunas óperas u obras dramáticas"

BAILADERO-A

Lo mismo que la palabra anterior, sólo en el Dicc. de la Acad.:

- "adj. ant.ailable".
- "m. En algunas provincias, sitio destinado para los bailes públicos".

BAILANTE

Sólo en el Dicc. Acad.: derivada de "bailar":

- "p. activo de 'bailar'. Que baila".
- "adj. 'bailarín'".
- m. Argen. Orgía nocturna de gente pobre".

BAILISTA

Sólo en el Dicc. de la Acad.:

- "Com. p. us. 'Bailarín o bailarina'".

BAILOTEAR

Sólo en el Dicc. de la Acad.:

- "Intr. Bailar mucho, y en especial cuando se hace sin gracia ni formalidad".

BAILOTEO

Sólo en el Dicc. de la Acad.:

- "m. Acción y efecto de bailotear".

BAILADA

Sólo en Corominas:

Aunque la incluye dentro de los derivados de "bailar", aclara que no es verdadero derivado, sino alteración de "debaylada" que es el cat. "devallada" 'bajada', 'cadencia', derivado de "davallar" 'bajar', con influjo de "bailar".

- Por eso hay que entender 'bailada' como: "nombre de una - clase de melodía" (Corominas).
- El significado que para Corominas tiene "devalladas", en Hita es de "codas cadenciales" (14).
- Esta misma palabra en el aragonés del "Libro de Alex", - 2118b "deballadas" (15), la traduce Alvar por "bailables" (16).

Si sintetizamos el capítulo debemos subrayar en primer lugar:

- La duda etimológica, inclinándome por más convincente por la explicación de Corominas.
- Retengamos de "BAILE" los siguientes significados:
 - . Festejo en que se juntan varias personas para bailar hacer mudanzas con los pies, cuerpo y brazos, en orden y compás, siguiendo o no el compás de la música, como acto espontáneo de alegría.
 - . Espectáculo, intermedio teatral, cantado y bailado, muy breve, combinando letra, música y mímica, que se representaba en el Siglo de Oro entre una de las jornadas de la comedia.
 - . Ladrón
 - . Juez, alcalde...
- Entre los derivados conviene tener en cuenta de ahora en adelante los siguientes:

- . Bailete: baile de corta duración o danza breve introducida en la representación de algunas obras - dramáticas.
También es un divertimento -cantado y danzado- que alterna la acción hablada con la música y mímica.
(Sinónimo de Baile en dos de sus acepciones).
- . Baileto: como sinónimo de Bailete.
- . Baila: forma antigua -E.M.-, y lo mismo que Baile.
- . Bailarín: como adjetivo derivado de Bailar.
- . Bailador: sinónimo de Bailarín.
- . Bailable: como la danza que se emplea en el espectáculo compuesto de mímica y baile sobre todo en algunas obras dramáticas.
- . Bailante: adj. sinónimo de Bailarín.
- . Bailista: adj. sinónimo de Bailarín.
- . Bailotear: bailar mucho, bailar sin gracia.
- . Bailada: nombre de melodía, codas cadenciales.

N O T A S

- (1) op. cit. t.I, pág. 531.
- (2) op. cit. t.I, pág. 369.
- (3) "Enciclopedia Universal Ilustrada", Madrid, Espasa-Calpe, 1966, t. 7, pág. 209.
- (4) ULLMANN: "Semántica", Aguilar, 1970, pág. 201.
- (5) DA, op. cit. t.I, pág. 531.
- (6) "Gran Enciclopedia Larousse", t. I, pág. 934.- Planeta, 1972.
- (7) op. cit. pág. 156.
- (8) TORRELLAS: "Diccionario enciclopédico de la música", Barcelona, 1946, pág. 64.
- (9) COROMINAS: Edic. de "El libro de Buen Amor", Madrid, Gredos 1967.
- (10) ALVAR: "Aveniencia entre el rey D. Jaime de Aragón y Ceyt Abuzeyt...", en "Textos hispánicos dialectales", Madrid, - C.S.I.C., 1960, t. II, pág. 470.
- (11) GIFFORD y HODCROFT: "Textos lingüísticos del medioevo español", Oxford, The Dolphin book, 1966. Texto 110, pág. 196.
- (12) ALVAR: op. cit. pág. 475.
- (13) GIFFORD, op. cit. pág. 197.

- (14) COROMINAS: Edic. del "Libro del Buen Amor", op. cit. estr.
1231a
- (15) COROMINAS dice que en "Apol." y "Alex" puede entenderse "de
bailada" como graffa aragonesa por "deballada".
- (16) op. cit. t. I, pág. 401 (y vocabulario final del libro)

IV. BAILE Y DANZA

Hemos visto ya la etimología y el significado de BAILE. Detengámonos un poco en la palabra DANZA para ver las semejanzas - y las diferencias de ambas palabras.

Como en "Baile" hay también distintas opiniones en cuanto - al origen.

Es un derivado de "danzar".

ALDRETE, según el Dicc. de Aut., "pone este nombre entre - aquellos que nos han quedado de los godos, que en la lengua decían "dantza".

ROSAL, 1601: "dança y dançar, está corrupto; decíase lança y lançar, como se nota en la palabra lança, y fue vocablo godo" (1).

COVARRUBIAS piensa que viene del latín "ducere": "... quasi 'ducança' porque va uno delante que es el que la guía y los demás le siguen... (2). De danca se dixo 'dançante', 'dançar', 'dançador'..."

Hace, pues, derivar el verbo del sustantivo.

DICC. AUT., dice de la palabra 'dançar' que "parece más verosímil trahiga su origen del verbo teutónico 'danzer'" (3).

DICC. ACAD. deriva 'danzar' del ant. alto al. "dansen" 'extender' (4).

COROMINAS deriva 'danza' de "danzar", el cual viene "del fr. ant. "dancier" (hoy "dancer" 'bailar'), de origen desconocido. La 1ª doc.: "dançar", h. 1280: "Gral. Est." 295a 27; Hita, 471b ... Aparece también Nebrija: "dançar o bailar", y es frecuente desde la 2ª mitad del S. XIV. Del francés pasó a todos los romances, así como al inglés 'dance' y al alemán 'tanzen'..."

Vemos, pues, de todo esto, tres de tantas explicaciones posibles:

- origen germánico
- origen francés
- origen latino

Si el "dancier" viene del "ducere" latino, entonces tendría mos, simplificando, dos orígenes:

- germánico
- francés

pero el problema no es tan sencillo y el mismo Corominas, después de explicar diversas etimologías posibles según Díez, Kluge, Bruck... reconoce que "la etimología ha sido largamente debatada sin llegar a resultados satisfactorios".

De entre los significados de esta palabra he aquí los más significativos:

Para NEBRIJA: "Dança o baile... V. baile" (5)

DICC. AUT.: "Baile serio en que a compás de instrumentos se mueve el cuerpo, formando con las mudanzas de sitio vistosas y agradables plantas..." Esta definición tiene el mismo sentido que una de las definiciones que el Dicc. Aut. da de "bailar", aunque aquí, en "danza", dice que es baile "serio".

Encontramos otra acepción: "agregado de danzantes que se juntan para alguna función, que regularmente son ocho hombres o mujeres acompañados de uno o dos que tocan tamboril, gaita, guitarra, u otro instrumento". Tiene también similitudes con algunas acepciones vistas de "baile": las que hacen alusión a "baile" como espectáculo, función teatral, etc..

DICC. ACAD.: La definición anterior del Dicc. Aut., queda completada ahora por el sentido sinonímico que de "danzar" y "bailar" (danza y baile) se ve a primera vista en la siguiente acepción: "Cierta número de danzantes que se juntan para bailar en una función al son de uno o varios instrumentos". Sentido sinonímico que se ve más claro en la 1ª acepción: "f. baile, l, acción de bailar y sus mudanzas". Este sentido sinonímico también lo atestiguan diversos autores, alguno de los cuales llega a -

identificar en la palabra "Danza", 'danza y baile', es decir, a ser lo mismo. Así vemos en Gili Gaya, que "danza" para FRANCIOS, 1620, es 'ballo', 'danza'; "dança de espadas": 'cioé un ballo che si fá con spade'; "hacer danças": 'far ballí o danze'.

Para SOBRINO, 1705: "dança, f. bayle, m.": 'danse, bal' ("dançar, bailar": 'danser').

Para OUDIN, 1607: "dança o bayle": 'danse, bal'.

De todo esto vemos que no existe un deslinde exacto y tajante entre las dos palabras. Sinonimia en algunos de sus significados, pero no en todos: danza≠ladrón, ni a intermedio teatral, ni a juez comarcal que encontrábamos en el baile.

He aquí las principales expresiones, atestiguadas en el Dicc. de Aut., en el de la Academia y en Covarrubias, con la palabra "danza":

DANZA DE ESPADAS
DANZA HABLADA
ANDAR O ENTRAR EN DANZA
BUENA VA LA DANZA
METER EN DANZA
POR DONDE VA LA DANZA
DANZA DE ARCOS
DANZA PRIMA
BAJA DANZA ALEMANA
METERSE EN DANZA DE ESPADAS
DANZA DE CINTAS
DANZA DE ORGAZ
DANZA ALTA Y BAJA
DANZA DE LOS MATACHINES
DANZA PIRRICHA

Si nos fijamos en la descripción de cualquiera de ellas, - por ejemplo, la

Danza hablada: "La compuesta por personajes vestidos al propósito de alguna historia... lo que ejecutan al tiempo que dan-

zan, mezclando entre las mudanzas alguna representación", vemos que, en esencia es lo mismo que "baile" en el sentido de pieza - corta, dramática, espectáculo teatral...

Sigue, pues, el no deslinde claro y la sinonimia en alguno de sus significados, ya apuntado.

Entre los derivados de "danzar" figuran, aparte de "danza":

DANZANTE
DANZADOR
DANZARIN
DANZADO
DANZON

Danzante

"Persona que danza en procesiones y bailes públicos" (Ac.). Sinónimo, pues, de "bailante": 'que baila'. Si "danzar" es 'bailar las personas' (Ac.), "bailante" y "danzante", son pues palabras sinónimas. Demuestra también esto la aclaración del Dicc. - Aut.: "Usase de esta voz sólo para significar los que danzan en las procesiones u otras danzas públicas poco pulidas" (6).

Danzador

Nebrija: "dançador o baylador" (Gili-Nebrija).

Oudin, 1607: "dançador o baylador, danseur, balleur" (Gili).

Sobrino 1705: "dancador, baylador: danseur" (Gili).

Dicc. Aut.: "El que danza" ("Danzar" = bailar con gravedad a compás de instrumentos, con orden, escuela y enseñanza de preceptos". Es el mismo significado que "bailar").

Danzarín

Dicc. Aut.: "El que danza cortesana y pulidamente".

Dicc. Acad.: "Persona que danza con destreza".

En esta palabra quizá no exista un parangón semántico exacto con "bailarín" (o "bailante", "bailista", pues estas tres son sinónimas) porque añade en sí una nota de perfección: "cortesana-mente", "pulidamente", "con destreza"... , aunque en mínimo grado puede haber sinonimia, pues "bailarín": "tiene por oficio bailar" es un 'profesional'... y esto requeriría cierta selección, experiencia o perfeccionamiento.

Danzado

Dicc. Acad.: "danza, baile" .

"cierto número de danzantes de una función".

Danzón

No tiene nada que ver con "bailón".

Dicc. Acad.: "baile cubano semejante a la habanera".

Es decir: entre los derivados de "danzar", se da también la sinonimia con los derivados de "bailar" de forma más abundante - que la sinonimia atestiguada en las expresiones formadas con la palabra "danza".

Podemos, pues, deducir que "baile" y "danza" son palabras - sinónimas. "En nuestra lengua las voces de 'baile' y 'danza' son sinónimas, pues mientras los antiguos clásicos pretendían que - 'danza' sólo significaba una clase especial de baile hierático, ceremonioso, otros, en cambio, aplicaban indistintamente los nombres de 'baile' y 'danza' a toda clase de manifestación coreográfica..." (7).

Larrousse (8) también ve como sinónimas estas dos palabras.

Aboga también por la sinonimia Albert Torrellas, para quien la danza es baile depurado. Define así al baile: "Acto de mover cadenciosamente el cuerpo dando pasos variados; como acto espontáneo de alegría no necesita acompañamiento musical, aunque el - ritmo sí es necesario. Esta palabra es sinónima de 'danza', si -

bien, en la acepción española de estas palabras hay una diferencia de matiz. Baile, parece indicar una forma más popular; danza, representa una mayor elaboración, refinamiento o estilización. Así se dice, por ejemplo, 'Danzas orientales', 'Danza sagrada', 'Danza del Fuego', etc., y en cambio se nombra el 'baile de más caras', 'baile flamenco' ... etc..." (9).

Roque Barcia también admite la sinonimia. Nos define el baile como: "un ejercicio que consiste en mover a compás los pies, el cuerpo, los brazos; danza es este mismo ejercicio sometido a ciertas reglas y susceptible de enseñanza" (10). Argumenta contra los que dicen que la danza es más que el baile porque supone más artificio, riqueza, lujo o cultura, pues "el baile es la danza como idea, como principio, como unidad; el baile es la reunión de todas las danzas... lo mismo que el género es la reunión de todas las especies... Las danzas no pueden distinguirse de los bailes porque el baile es uno..."

Igualmente son sinónimas las dos palabras para Casares (11).

También Corominas, al explicarnos la etimología de 'danzar'; nos dice que su origen es el verbo "dancier" que reunía en sí - los significados de "danza solemne individual" y "baile colectivo de la especie más distinguida" (vemos, pues, que no hay distinción: 'danza solemne'; 'baile colectivo'), por contraposición al verbo "baller", término popular; es decir: los mismos significados que "dancier", traducidos al pueblo... Más tarde este verbo se anticúa en fr. y entonces el castellano conserva para "danzar" el matiz primitivo, es decir: la solemnidad, la distinción... mientras que "bailar" es la popularización...

Podemos seguir aportando más pruebas, pero creo que con lo dicho es ya suficiente. Si hacemos un breve resumen, a modo de - conclusión de este capítulo, haremos hincapié en:

- la discusión etimológica de "danza", de la que me conviene el coherente razonamiento de Corominas,
- el no deslinde exacto y tajante entre los significados de

"baile" y "danza", así como en sus derivados y expresiones,

- sinonimia de "baile" y "danza".

Vemos entonces ya la delimitación de estas dos palabras "baile" y "danza"... su unidad, su sinonimia... Creación espontánea como descarga de energía, como espectáculo y diversión folklórica, como una exteriorización más del alma popular... Y así, sus movimientos, sus formas (y sus danzas) llegarían poco a poco pegándose a otra forma anímica popular, como es el teatro, tímidamente primero y pujante, creciente, después, hasta fundirse las dos en una... hasta la creación de un nuevo género literario: EL BAILE DRAMATICO.

N O T A S

- (1) GILI GAYA: "Tesoro lexicográfico, -1492-1726-", Madrid C.S.I.C., 1957, ed. IV, pág. 715-16.
- (2) Op. cit. pág. 442.
- (3) Op. cit. pág. 5.
- (4) Op. cit. pág. 419-420.
- (5) GILI GAYA, op. cit. pág. 715.
- (6) Veremos a continuación que una de las separaciones entre - las dos palabras, era muy ligera: "danza es más elaborada.." entonces aquí no hay distinción de significado, es decir: que esa "danza pública, poco pulida", es el baile... Es clara, por tanto, la sinonimia.
- (7) "Enciclopedia..." op. cit. páys. 209-224. (Hace historia de de tallada de los orígenes y amplia explicación de todo tipo - de bailes y danzas).
- (8) G.E.L., op. cit. t.3, pág. 668.
- (9) ALBERT TORRELLAS: op. cit. pág. 64.
- (10) ROQUE BARCIA: "Gran diccionario de sinónimos castellanos". Buenos Aires.- Joaquín Gil, 1950.
- (11) CASARES: "Diccionario ideológico de la lengua española". Barcelona, Gustavo Gili, 1959, pág. 258 y 121, donde aporta más de 250 términos con ellas relacionados.

V. DEFINICION, ORIGEN Y EVOLUCION

El BAILE, como género dramático pertenece al llamado teatro menor. Está formado por cuatro elementos esenciales:

- . Recitación
- . Música
- . Canto
- . Baile

Si intentamos un deslinde exacto en cuanto a género -y esto es prácticamente imposible en este teatro "menor" sobre todo, según hemos visto-, descubrimos que BAILE DRAMATICO, o BAILE es -cualquier intermedio teatral que tenga como motor y fin, como núcleo giratorio, el caminar hacia las mudanzas, bien sea introduciendo "bailes" o "danzas" (aristocráticas o populares) -con sus tonos y músicas correspondientes- formando todo ello un argumento desarrollado por unos personajes, o bien introduciendo otros tonos y músicas creados expresamente, dando así vida juntamente con la letra argumental a una acción consistente, autónoma y dramática.

La parte esencial, la más principal: el baile propiamente -dicho. Por eso recibió este nombre: por su parte coreográfica, -la más destacada: "A parte de lo literario... se componía de una parte de música y canto, que no era esencial, sirviendo tan sólo para graduar y hacer más bello el ejercicio mímico, o sea el verdadero baile..." (1)

Por orden de prioridad, pues:

- . mudanza, mímica
- . música y canto
- . letra acomodada a música

Luego lo que nos ha quedado a nosotros, objeto de nuestro estudio, es sólo una parte mínima del BAILE DRAMATICO ESPAÑOL, y no la más importante, por cierto...

Quede clara desde el comienzo la diferencia entre "Baile" y

"BAILE DRAMATICO" (2). La crítica al hablar de "baile" suele con fundir o no especificar las dos realidades y los dos conceptos - de la misma palabra creando bastantes confusiones.

El "baile" espectáculo y recreo, diversión coreográfica descansa en una letra cantable: romance, jácara, copla, seguidilla... compuesta por poetas populares y cantada con música de guitarra, panderos, sonajas, bandurrias y demás instrumentos. Cada - una de las estrofas del cantable termina con el mismo estribillo. Así por ejemplo: El Villano, usaba dos estribillos:

- "Al villano que le dan
la cebolla con el pan"
- "El caballero del Marqués
cojo, manco y rabón es." (3)

Por tanto, cada "baile" podía tener multitud de letras y al gunos estribillos: así: el Villano, la Chacona, el Zarambeque...

Pues bien, el "baile" existe en la comedia, loa, fin de - fiesta... entremés y en el BAILE DRAMATICO. Es decir: todo BAILE está compuesto por "baile", pero no todo "baile" se convierte en BAILE DRAMATICO.

Este último requiere además una acción por medio de unos - personajes... no narración de la acción por medio de la música, pues sería sólo un "baile" con su cantable más o menos extenso o variado... Por eso los primeros BAILES de Cotarelo: N° 193: "la boda de Foncarral"; n° 194: "La colmeneruela"; n° 196: "Baile pastoril"; N° 199: "Baile curioso y grave"; N° 201: "Baile del Duque de Humena"; N° 202: "Baile de D. Jaime"; N° 203: - "Baile famoso del Caballero de Olmedo"; N° 204: "Baile"; son "bai les", narrados, pero no llegan a ser auténticos BAILES dramáticos.

De los bailes y danzas quizá alguno en concreto se acercase más al BAILE DRAMATICO: Vg: el "Rugero", cuya letra cantable era coloquios galantes de libros de caballerías entre las parejas. Los sutiles conceptos, cantados por los músicos, eran glosados -

por el galán y la dama, danzando, en su conversación cortés o amorosa (4).

De cualquier forma: en el N° 204: "Baile" (es todo él "El Rugero", la famosa danza cortesana), al igual que los anteriores, no hay ninguna indicación de personajes, ni de músicos; por tanto, es todo suposición... aunque como en alguno de los anteriores, puede haber diálogo efectivo -como parece que aquí existe - entre Rugero y su dama Bradamante, expresado gráficamente por - guión señalando el cambio de interlocutor...- Pero como no hay - ninguna acotación ni señalamiento explícito de personajes, en - cuanto a su forma externa es un romance -con algo de diálogo, co - mo en muchísimos romances-, letra de baile... "baile" todo él... pero sin ser plenamente dramático... pues para que exista el auténtico BAILE será necesario

. el "baile" (baile, danza)

. personajes dramáticos: que actúen por medio - del diálogo (ya sea hablado o cantado) desarrollando una acción o asunto... que puede ser el desarrollo dramático sólomente del cantable del baile -incipiente BAILE DRAMATICO- o el desarrollo argumental de un asunto cualquiera, tipo entremés, al que se le incluye o puede incluir la letra cantable de cualquier baile. Y esto sería la madurez y consolidación...

Este caso es el que nos interesa: El BAILE ya maduro como género. El cual, como hemos visto, está formado por el baile y personajes "dramáticos" -elemento este último indispensable para que un baile se convierta en BAILE DRAMATICO-. Pero no es la suma "adherida" de estos dos elementos, sino un todo formado por - la conjunción dramática y vital de los mismos. (Es decir: que la letra del baile o danza, la letra cantable, tenga razón de ser, venga a cuento en relación con la otra -"letra tipo entremés". - Dicho de otra manera: que el personaje -"letra-tipo-entremés" - que ya ha actuado o actúa esté fusionado con el personaje-letra cantable...).

La falta de esta fusión inclinaría a la pieza o bien al te-

rreno del entremés o bien al de cualquier cantable bailado. En - tanto en cuanto más fuerte se dé, estaremos ante un más o menos auténtico y cualitativo BAILE DRAMATICO.

Por tanto, queda claro ya que no es lo mismo el baile con - que terminaban los entremeses y el BAILE (por eso, quizá, Quiñones lo llamó "entremés cantado"). En el entremés: música, canto y mudanzas: al final, como separado de la letra, del asunto argumental; en el BAILE: letra, canto, música, mudanzas: en conjunta amalgama unitiva.

Como precedentes a este género literario -subrayemos primero cómo la música, uno de los elementos esenciales del BAILE, - iba ligada al teatro ya desde sus comienzos: Eglogas de Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente, comedias de Lope...- (5) señalemos los siguientes:

- . Las danzas que acompañaban a las procesiones de las fiestas religiosas. Eran una fusión de las graves danzas cortesanas con otras más populares. Participaban en ellas - hombres, mujeres, incluso niños, simulando escenas religiosas, morales, populares, mitológicas. Los disfraces - eran de pastores, ninfas, salvajes, sátiros, alegorías de vicios y virtudes... Toledo organizaba estos esparcimientos con más solemnidad (6).

Dentro de estas festividades religiosas hay que subrayar los diálogos, representaciones y danzas que ejecutaban - los seises. Una de ellas el famoso "Canto de la Sibila" estuvo muy difundido durante la Edad Media, y tuvo gran - auge hasta fines del XVI.

Esta solemnidad se celebraba en nochebuena: un seise salía de la sacristía vestido en traje femenino, mitra en - la cabeza, sosteniendo con las manos un cuaderno con la - letra y música del canto. A continuación venían otros más que eran ángeles, con espadas, y otros acompañándoles, llevaban hachones encendidos. Llegaban al presbiterio donde se hallaba la Sibila. Se entonaba la 1ª estrofa y los án-

geles entrechocaban sus espadas mientras desde el coro se respondía cantando el estribillo, y esto se repetía a cada nueva estrofa (7).

- . De las danzas populares: las Historias: un músico canta - un suceso y los personajes lo representan mímicamente.

- . Las danzas habladas: pequeñas representaciones escénicas. Precedente bien claro del BAILE. La danza hablada que describe Cervantes en el pasaje de las bodas de Camacho (II, XX) puede pasar muy bien por cualquier "Baile del Amor y del Interés" desarrollado en un entreacto.

Semejante a ésta es la "Danza de los pecados" de Sánchez de Badajoz.

- . La entrada del baile en el espectáculo teatral. Atestigua ya desde sus comienzos. Cualquier manifestación del baile, bien en la forma ceremoniosa y aristocrática -aunque menos- o en la popular, incluso en sus manifestaciones - más espontáneamente ruidosas y expresivas, sazonaba alegremente el espectáculo (8).

En Encina la letra servía como sustento de los movimientos del baile y describe los saltos y gritos: diálogo de Justina y - Cristino, en "Egloga de Cristino y Febea".

Lo mismo Lucas Fernández: al final de su 1ª égloga, y en la "Farsa del Nacimiento": se canta y se baila un villancico...

El baile de ambos es ruidoso, movido, de zapatetas, saltos...

En las obras en portugués de Gil Vicente: acotaciones frecuentes de que se baila "a cantiga seguinte", "cantando e bailando ao som desta cantiga", "tornaon a sua cantiga bailando todos ao som della..."

También en las escritas en castellano: "Auto de la Sibila - Casandra" en el v. 219: "entran bailando una chacota", sin letra, y hacia el final, v. 690: "vanse cantando y bailando una chacota"

pero no se indica la letra. Y ya al final de todo: "cantan la - cantiga siguiente" (es la famosa: 'Muy graciosa es la doncella'), y a continuación: "es cantada por todos los personajes y bailada de terreiro, de tres por tres" (9). Lo mismo en el "Auto de las gitanas" : una cantiga de siete versos -50-6: "cantando y bailando al son de esta cantiga, se van las damas...". El baile, pues, no tiene que ir necesariamente al final. Aunque al final se dice: "Se vuelven a ordenar en su baile y bailando se van...". No hay indicación de letra del baile...

Este auto gira en la órbita de nuestras piezas menores: entremés, entremés cantado, baile entremesado, baile... Como ellos también complementaba el espectáculo, pues se nos dice antes de comenzar que fue "representado ante el muy alto y poderoso rey - D. Juan... Era del Redemptor de 1521. Al fin del sarao entraron cuatro gitanas, cuyos nombres son Martina, Casandra, Lucrecia y Giralda y dice Martina "... y comienza el auto (10).

También se baila poco antes del final del "Auto pastoril - castellano" mientras ofrecen al Niño regalos.

En Sánchez de Badajoz: "Farsa del juego de cañas", se canta y se baila un villancico "mano por mano..."

Vayamos observando la breve aparición del baile en escena, bien sin letra o cuando ésta existe es muy breve: cantiga, villancico... Suele ir al final, pero no necesariamente.

En Lope de Rueda: en el "Coloquio de Timbria", se termina - bailando por "zapateado y castañetas".

Penetró también en los autos sacramentales, donde a pesar - de su situación religiosa con frecuencia aparecían escenas irreverentes: el Papa y cardenales bailando la "Chacona" desenfrenada, o danzas atrevidas...

Entre testimonios de autos con baile, baste recordar el de "La fuente de la gracia", s. XVI: se canta y se baila una folía, de breve letra, y no al final. Del mismo siglo: el "Auto de los desposorios de Isaac"; se baila al final (11). Igualmente: el -

"Auto de la oveja perdida", de Timoneda.

También aparecía el baile en varios de los autos de Lope: "La Maya", el "Auto de los Cantares", en el que se baila la españoleta "mudando los bailes conforme fuesen las coplas", etc...

El baile seguía en los Autos, como en los restantes géneros teatrales también una vez formado ya el BAILE como género: el dominico Alonso de Ribera se queja de ello y lo considera indecencia proclamando su ilicitud, por la mezcla de lo religioso con lo profano al ir acompañado de bailes y entremeses atrevidos... concluyendo con que los autos del Corpus deben ser "no como -- ellos los hacen, envueltos en mil cosas lascivas, claras o disimuladas" (12).

Hay también indicio de baile, aunque menos, en las loas, pero no en las primitivas. A. de Rojas, en la de "El Santísimo Sacramento" incluye la siguiente acotación, bastante antes de la mitad de la pieza: "Salen los músicos con panderos y guitarras y cantan y bailan todos" : no hay indicación expresa de que dejen de bailar; probablemente, pues, bailen toda la letra. De las 68 loas que recoge Cotarelo en su colección sólo en ésta se baila expresamente.

Si no como precedente del BAILE sí como coadyuvante a su gusto y permanencia, en el sentido de que se dan cronológicamente a la vez, es decir: una vez ya nacido el BAILE, hay que notar que en los fines de fiesta, jácaras y mojigangas, el baile estaba presente, igual que en la comedia (13). Hay multitud de ejemplos, en la comedia del XVII, que demuestran el recuerdo y la pervivencia, al ser ejecutados, de muchas danzas y bailes no sólo populares sino también aristocráticos: Rugero, Villano, Gallarda, Vacas, Folías, Zarabanda, Rey Don Alonso, Chacona, Canario, Conde Claros, Ay-ay ay... Puede servir de ejemplo: "La villana de Xetafe", de Lope.

Subrayemos también como causa y precedente psicológico y social la costumbre y el gusto de bailar del pueblo --lo que explica ahora esta penetración del baile en los espectáculos indica-

dos-, tanto el de la aldea como el de la ciudad, a quien le gusta el baile "por naturaleza", por eso Cervantes dice que

"no hay mujer española que no salga
del vientre de su madre bailadora"

("la Gran Sultana", III).

Era de buen tono y motivo de alegría y orgullo el ejecutarlos con cierta destreza... Por eso desde el XVI existían maestros de enseñar a bailar y danzar.

Pero el entremés es sobre todo el precedente clarísimo y quizá el más importante. El baile llegó a ser parte importante del entremés, alejándose de la comedia, que buscaba asuntos nobles, la "seriedad" en los temas, intriga y personajes.

En el XVI ya había entremeses que acababan en baile y a comienzos del XVII, según diversos contratos en los que se le especificaba, vemos que ya iba cobrando carta de costumbre esta terminación en baile del entremés. Así en 1603 Nicolás de los Ríos se concierta con la Cofradía del Rosario de la villa de Fuenlabrada para hacer: "un auto con dos entremeses con su música y bailes..." y "una comedia con su entremés y música y baile"(14).

De estos primeros entremeses que terminan en baile sirvan de ejemplo: "Entremés del platillo", de Simón Aguado, Ms. de la BN, fechado en Granada en 1602: en prosa, se baila bastante antes del final una chacona, con letra acomodada al asunto; al final también sobre letra del Canario. Aquí no existe tan claramente el baile como añadido, por el mismo asunto del entremés, pues los ladrones son músicos y ellas saben bailar; aunque todo sea una broma para robar al indiano. Semejante y del mismo autor: "Entremés de los Negros", Ms. de la BN., fechado también en Granada en 1602. "Los rasgos de Santo Tomás", publicado en 1609 en la 1ª parte de las "Comedias de Lope de Vega; en prosa y con la letra formando parte del entremés.

En: "Entremés famoso del sacristán Soguijo" (Barc. 1612: 3ª parte de las Comedias de L. de V.); en verso; la letra: parte del entremés. En ambos la inclusión del baile, aun formando le-

tra del entremés, es un añadido postizo, pues se hace referencia expresa a cortar con la trama y pedir el baile.

Este añadido: también en otros: "Entremés famosos de los Romances" (Barc. 1612: 3ª parte de las Comedias de L. de V.), donde se baila una breve letra, no desligada de la trama (15).

"Entremés famoso del Mortero y chistes del sacristán" (Barc. 1617: 8ª parte de las C. de L. de V.), se baila también muy brevemente en los últimos 10 versos con letra ligada a la trama. Pero también la introducción de la música y baile es un añadido... De la misma manera: "Entremés famoso del triunfo de los coches", de Barrionuevo (Barc. 1617: 8ª parte de las C. de L. de V.), todo en prosa, menos los 12 últimos versos cantados y bailados...

En los de Cervantes también se baila: la zarabanda en "El retablo de las maravillas", sin letra; en "Los alcaldes de Dagonzo", donde la intervención de los gitanos y su baile de la gallarda y el polvillo, les hace ser un postizo sabiamente injertado al asunto, aunque la letra de esos bailes toque muy de refilón al asunto del entremés. Se baila hacia el final, pero no en el final absoluto del entremés.

En "la guarda cuidadosa", la entrada de los músicos es un añadido postizo, aunque entran "para celebrar el desposorio cantando y bailando" con letra apropiada al asunto; los personajes que cantan y bailan son los mismos que los del asunto: soldado y sacristán. Podríamos estar ante un posible BAILE en embrión...

En "El rufián viudo" se baila al final un paso de la gallarda, sin letra; el rastreado, cuyo romance alude a los personajes que bailan y a cómo la bailan, por lo tanto no es letra del asunto propiamente dicho del entremés, aunque sí esté sabiamente injertada; el canario y el villano, sin letra (16).

Sirva esto como ejemplo para ver cómo éstos y otros parecidos pudieron influir en el BAILE.

El baile siguió al entremés a lo largo del siglo: Castillo Solórzano, Hurtado de Mendoza, Quevedo, Juan de Zabaleta, Fran-

cisco Lanini... Importantísimo impulsor del género fue Quiñones de Benavente: Tirso en su comedia "tanto es lo demás como lo de - menos" -Jorn. II, esc. 7^a- refiriéndose a Benavente dice que habrá escrito 300 entremeses que acaban todos en baile, en contraposición a los antiguos que terminaban en palos. Esta comedia es tá escrita en 1620: en lógica llegaría a escribir 900...

Este precedente: baile en entremés es la causa más importan te para el nacimiento del BAILE. Tanto es así que podemos afirmar que se origina en el entremés. Se ejecutaba en él, bien sin letra, y en cualquier parte de la pieza, o al final de la misma y con letra, que era lo más corriente (17).

Así pues con estos ejemplos representativos vemos que la le tra del baile y por lo tanto el baile es extraño a la trama del entremés, reduciéndose a describir los movimientos de los bailarines, a cortar de forma más o menos tajante, con la trama, etc. En general o es un añadido postizo, pretexto artificial para con cluir la pieza -baile adventicio- o, por el contrario, forma par te consustancial de ella -baile orgánico-. En este último caso -veo yo ya el germen del BAILE.

Nace, pues, del entremés -aunque como hemos visto, el baile es anterior al mismo- y se deriva de él. No habría dificultad al considerar el BAILE como forma del entremés; por eso coincide - con él en multitud de aspectos tanto internos como externos y en muchísimas ocasiones es imposible diferenciarlos tajantemente. De aquí lo híbrido del género: "entremés cantado" -como lo llamó Quiñones-, "baile entremesado" o simplemente BAILE (18).

Como derivación y forma del entremés lo prueba también -im posibilidad de deslinde de géneros- el aparecer algunas piezas - con los dos nombres a la vez: "El aceitunero", "Doctor Juan Rana" "El soldado" (19), de Quiñones. Los impresores barajaban los títulos. Como entremeses famosos, entremés cantado o baile famoso, aparecen también del mismo autor, y en distintas ediciones, las piezas de "El mundo al revés", "El remediador", "El alcalde de - Sacas" (20).

BAILE, como forma del entremés, es como la sublimación del mismo, por la música, canto y mudanzas. En el entremés, el baile podía faltar o reducirse al mínimo; en el BAILE es esencial. En el entremés, el canto y la música de los instrumentos es accesorio; en el BAILE cobra suma importancia. En el entremés, la música, el canto y las mudanzas iban generalmente al final y como recurso postizo; ahora aparecen como unidad superior integradora.

BAILE: forma, variante, sublimación del entremés, al convertir lo accesorio de éste -música, baile- en principal por medio de la creación de una unidad superior al conjuntar diversos elementos artísticos: recitación, canto, música y baile.

El conjunto cobra más calidad de BAILE en tanto en cuanto -se cante, baile más y haya un asunto auténtico -no la gracia de los bailarines, ni la letra de los mismos bailes o danzas populares, letra acomodaticia y puesta únicamente como apoyo de las mudanzas-, asunto que por sí solo se desarrolle naturalmente, representándose en acción dramática (personajes dramáticos) bien -cantada, hablada o bailada formando un todo armónico: la letra -sirviendo de apoyo a la música; la música y la letra, a las mudanzas; éstas en sus movimientos y gestos de ira, de amor, etc., redoblando la caracterización. Pero otra vez hay que resaltar -que esta delimitación teórico-cualitativa no nos servirá en bastantes ocasiones para la definición de algunas piezas. ¿Qué cantidad de baile, canto... tiene que existir para que una pieza pase a entremés a BAILE? ¿Hay un punto exacto en el que una pieza pasa de uno a otro género? ¿Cuál es ese punto? Pues bien, este punto no es medible, reducible a números. Obramos globalmente y por subjetividad, intuición; de aquí la posibilidad de equívocos y variantes que vienen dándose en bastantes piezas de estas. Por ejemplo: el "B. de la Boda de pobres", de Matos Fragoso, que nos ha llegado como otras muchas con la denominación expresa de Baile, ¿es un auténtico Baile, o es un entremés con baile final o -germen de Baile?

Como género, pues, nace cuando -una vez desarrollados sus -

balbuceos entremesiles- se independiza y pasa a ocupar uno de los intermedios de la comedia.

Esta independencia se da en 1616, pues existen ya bailes impresos en este año, aunque ya desde años anteriores se habla de comedias, bailes y entremeses como cosa distinta (21), luego no es aventurado retrotraer la fecha hasta los últimos años de 1500 y los primeros de 1600, aunque González de Salas diga que "adornó nuestro teatro escénico, bien ya después de estar lo que se llama Comedia española en alto punto y perfección suma" (22).

Es lógico ver, por tanto, que corre caminos evolutivos semejantes al entremés del que nace. Si el entremés logra su florecimiento y transformación primitiva de 1600 a 1620, consolidando el verso y el final en baile (23), en esta época, pues, tendríamos la primera etapa del BAILE como género.

Género impulsado y perfeccionado, si no creado, por Quiñones, de quien conservamos los escritos entre 1628 a 1638 (24).

Cobra pleno desarrollo y se desdobra en formas y gustos: "nuevas formas, apenas indicadas en Quiñones iban a entrar en este juguete. No era danzas aristocráticas, ni bailes de pueblo, ni comparsas numerosas de negros o indios; eran mudanzas y evoluciones hechas por los mismos actores de la pieza toda o gran parte de ella, expresando muchas veces el fondo o argumento del baile (si consistía en solicitaciones amorosas, desdén, celos y otros afectos), por medio de pasos, vueltas, cruces, cadenas, arcos, cambios de parejas y otros giros y caprichos mímicos, que con nombres extraños figuran en las acotaciones de estos nuevos bailes" (25).

Por tanto este baile de figuras y de conjunto revelará la madurez como género y el culmen del BAILE:

Hacia mediados de siglo, el BAILE estaba ya en pleno auge; hay muchos testimonios pues en su baile "La fábula de Orfeo" dice J. de Cáncer (+ 1655):

"No me ha quedado rincón
en la tierra ni en el cielo
que no halla deshollinado
para sacar bailes nuevos"

Testimonios semejantes y sin salirnos del BAILE, hay muchísimos.

Pero sigue viviendo plenamente a lo largo del XVII, hasta -
que ellos mismos encontraron su ocaso por desgaste y agotamiento
de asuntos.

Ya a finales de siglo el público pedía que se prescindiese
de la letra y que sólo hubiese música y baile. Incluso el -
mismo nombre era sustituido por otros: bailete, baileto, sarao,
dancería... y esto debido a la influencia francesa que introduce
también en ellos sus danzas y movimientos típicos: contradanzas,
minués. La influencia italiana se da sobre todo en el XVIII.

Después de una vida zigzageantemente fugitiva, en continua
búsqueda de sí mismo -que llega en sus postrimerías a una curio-
sa amalgama de lo español con lo extranjero- el baile dramático
muere hacia el 1º tercio del XVIII, con la aparición de los sai-
netes costumbristas.

N O T A S

- (1) COTARELO: "Colección..." op. cit. t.I, pág. CLXV.
- (2) A partir de ahora, cuando nos refiramos al Baile como género dramático-teatral, lo escribiremos con mayúscula. Así, - distinguiremos entre "baile" y "BAILE".
- (3) COTARELO: "Colección..." op. cit. t. I, pág. CCXXXIII-CCLXXIII, muestra algunas letras y estribillos de los bailes y danzas mencionados en los entremeses.

Reproduce estos cantables el rarísimo tratado de guitarra - de la época escrito por BRICENO: "Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español", impreso en - París en 1626 por Pedro Ballard. Este libro contiene los estribillos y letras de algunos bailes: Chacona, Zarambeque, Villano, Marizápalos... De él los copia ASENJO BARBIERI en Danzas y en España en "Bailes de los siglos XVI y XVII", en "La Ilustración Española y Americana", 1877, XLIV, pág. 346 y 347.
- (4) DELEITO y PINUELA: "También se divierte el pueblo", Espasa Calpe, 1966, pág. 73.
- (5) SUBIRA: "Historia de la música teatral en España", Barcelona, Labor, 1945, págs. 11-98.
- (6) BARBIERI, op. cit. pág. 346, reproduce las cuentas de estas danzas, tomadas del archivo de la Catedral de Toledo.

PEREZ PASTOR en su libro citado anota las danzas del Corpus desde 1571 a 1600, en las que figuran "de portugueses", "de ninfas", "de pecados y virtudes", "de seis avestruces y - seis muchachos zapateadores", "de locos", "de gigantes", -

"de villanos y villanas"...

- (7) MORALEDA y ESTEBAN: "Los seises de la catedral de Toledo", Toledo, 1911, págs. 9-47. Trabajo más sólido sobre los seises es el de ROSA y LOPEZ, Simón: "Los seises de la catedral de Sevilla", Sevilla, 1904.
- (8) COTARELO: op. cit., t.I, pág. CLXXV-CLXXXII.
- (9) GIL VICENTE: "Obras dramát. castell.", edic. de Hart, Clás. Cast., pág. 67.
- (10) op. cit., pág. 229.
- (11) Para estas primitivas prosas y autos, con abundantes indicaciones musicales, es interesante la edición del "Códice de autos viejos" hecha por ROUANET y publicada bajo el título de "Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI", Barcelona, 1901, 4 tomos.
- (12) ALONSO DE RIBERA: "Historia sacra del Santísimo Sacramento contra las herejías de estos tiempos", VI, 1626, cit. por COTARELO: "Bibliografía de las controversias, op. cit. pág. 520.
- (13) Con respecto a ésta, incluso antes de consolidarse el BAILE como género: Baste recordar el memorial que la villa de Madrid presenta a Felipe II en 1598, pidiendo la reposición de las comedias. Se dice: "...Lo que más puede notarse en las comedias en los bailes, músicas deshonestas, así de mujeres como de hombres, que de esto esta villa se confiesa por escandalizada y suplica a V.M. mande que haya orden y riguroso freno para que ni hombre ni mujer baile ni dance sino los bailes y danzas antiguos y permitidos y que provoquen sólo a gallardía y no a lascivia; y lo mismo en lo de -

las músicas, que siendo de canciones virtuosas y morales, y aunque seande conceptos amorosos, discretos y modestos, - son loables, y de otra manera perniciosas, pues cierto, cer cenando esto, queda con perfección toda esta obra..." (HESSE: op. cit. pág. 33).

- (14) PEREZ PASTOR: "Nuevos datos..." pág. 68, 71 y 81.
- (15) Gran resonancia y polémicas ha suscitado sobre si Cervantes se inspiró en él o si la pieza es una mera derivación del - Quijote. Según Pidal, se compuso hacia 1591 ("De Cervantes y Lope de Vega", Austral, 1964, pág. 20-32). Merece distinguir el importante estudio de MILLE y GIMENEZ, J.: "Sobre la génesis del Quijote", (Barcelona, Araluce, 1930, págs.: 130-147, 204-219) quien, entre otras afirmaciones, le asigna la fecha de 1588.
- (16) Sobre la música, danzas y bailes mencionados por Cervantes no sólo en los entremeses sino en toda su obra, es fundamental el libro de QUEROL GAVALDA: "La música en las obras de Cervantes", Barcelona, Comptalía, 1948.
- (17) Por eso el baile podía ser de distinto autor que el del entremés. Hay bastantes entremeses en que se nos indica que - se haga el baile que se quiera. Habría, pues, bailes con su letra, que por corrientes y enormemente populares servirían de comodín para la terminación del entremés... pero éstos, sueltos, no serían auténticos BAILES. Cotarelo parece deducir esto (CLXXXIV), por los bailes n° 187 a 206 de su colección. Estoy de acuerdo con él en la posibilidad de la separación del baile del entremés, pero no en los n°187 a 206, pues estos tienen como mínimo 80 versos, y el baile final - de los entremeses, aun los de Hurtado de Mendoza, no llega a ser tan largo.
- (18) BERGMAN: "Ramillete..." op. cit. pág. 23.

ASENSIO: "Itinerario...", pág. 76, también parece identificar los términos "baile entremesado" y "entremés cantado". Volveremos más adelante sobre esto y delimitaremos las denominaciones... -pero en la pág. 125 da a entender que son cosas distintas: "fijando definitivamente cartas nuevas en - que nadie le igualó: la loa entremesada, el baile entremesado, el entremés cantado..."

Como las diversas formas que adoptó el entremés: loa, entremés, baile, jácara y mojiganga, con amplio estudio del género" origen, apogeo y decadencia de cada una de estas formas, es muy interesante el estudio de W.S. JACK: "The Early Entremés in Spain: The Rise of a Dramatic Form", Philadelphia, - 1923.

(19) COTARELO: op. cit. pág. CLXXXVII.

(20) BERGMAN: "L.Q. de BENAVENTE..." op. cit. pág. 29. Si nos fijamos en las colecciones impresas de entremeses de la época observamos la no exactitud terminológica, siendo casi general la tendencia a incluir en el término "Entremés", los géneros a él cercanos: BAILE, loa, mojiganga... Volveremos sobre este punto.

(21) COTARELO: Loa nº167, op. cit. t.II, pág. 450.

SAN ROMAN, en su serie de documentos de los años 1590 a - 1615, confirma lo dicho: Nicolás de los Ríos irá a Torrijos y tendrá que "hacer una comedia humana con dos entremeses y su baile..." y esto en 1604. Ver Doc.168, op. cit. pág.100. En el Doc. 280, año 1610: Gaspar de Porres hará "dos autos sacramentales y una comedia con sus entremeses, música y - bailes..."

Lo mismo encontramos en otros muchos documentos: 291, 320, 350, 351, 390, 391, 436... Se especifica claramente en estos contratos, que la comedia va acompañada de la música, -

entremeses y bailes.

- (22) "Obras de Quevedo", BAE, t. LXIX, pág. 367.
- (23) ASENSIO: "Itinerario...", op. cit. págs. 63-69.
- (24) COTARELO: CLXXXV - CLXXXVII.
- (25) COTARELO: CXCI.

VI. LOS CUATRO INTEGRANTES

El BAILE está formado, como hemos visto, por cuatro integrantes: integrante hablado, musical, cantado y bailado. Dicho - de otra manera: recitación, música, canto y baile. Es decir: los mismos cuatro integrantes que otros géneros (entremeses, loas, - jácaras...). La diferencia entre ellos estriba en la forma y distribución.

Hemos visto ya que en el BAILE estos cuatro integrantes actúan en conjunta amalgama unitiva, la cual no es posible reducir a matemática, sino que es más bien una apreciación subjetiva. De ahí se origina la imposibilidad de un exacto deslinde, la interconfluencia de géneros.

Por eso ante esta imposibilidad sólo podremos anotar - las características de estos integrantes, de qué forma y manera aparecen en el BAILE.

Analicemos separadamente cada uno de ellos:

1.- INTEGRANTE HABLADO O RECITACION

La parte hablada está presente por lo menos en un 80 % de los bailes, pues muy pocos bailes son, como veremos totalmente - cantados o bailados.

La cuantía de ella es variable y habría que analizar -como en el caso de los restantes integrantes- cada BAILE en concreto para ver sus peculiaridades individuales. Unas veces se puede de ducir indirectamente. Otras, viene indicada en las acotaciones, generalmente por "REPRESENTAN", por contraposición a "CANTAN", - "BAILAN"... etc.

Creo que este integrante hablado se ha tomado siempre como no esencial o no se le ha dado la importancia que merece. Así: en la definición de BAILE del Dicc. de Aut. está ausente ("Interme-

dio entre la 2ª y 3ª jornada cantado y bailado").

Se presenta en la forma de monólogo y diálogo sobre todo, - siendo esta última casi la exclusiva.

La parte hablada mezclada con la bailada origina los BAILES llamados entremesados, es decir: mezcla de entremés y BAILE. Y - delimitando desde ahora el término en el sentido dicho, el concepto "entremesado", puede acoger en sí cuantitativamente de 0 a 100 cualquiera de los dos elementos. En este sentido, pues podemos ya afirmar que por lo menos el 80 % de los BAILES son entremesados. Ahora entonces, podemos comprender que no es lo mismo - ENTREMES bailado que BAILE entremesado. Así una pieza será o entremés o BAILE, según las características propias de estos dos - géneros, en una u otra de sus modalidades o formas de presentarse. En este intento, pues, de esclarecimiento del género tengo - que discrepar de Cortárelli en más de una ocasión: por ejemplo, - el "B. entremesado del Pregonero", de J. Vélez (1), dice que es BAILE entremesado porque es todo hablado y que se bailaríadespués de acabada la letra. Según lo expuesto, y contradiciéndose él, que defiende cómo el baile es lo esencial en el BAILE y lo - que lo delimita del entremés, esta pieza de J. Vélez no es pues BAILE entremesado, sino ENTREMES bailado. En cambio al "B. del - Juego del hombre", de Lanini, no le llama entremesado aun teniendo las mismas características: "no se baila en el texto, lo harían al final" (2). Como el anterior es, pues, entremés, bailado o no, pero entremés. En cambio juzga como entremés el "B. de La visita de la cárcel", de Francisco de la Calle (3) "porque si se baila sería después de acabado, aunque tampoco lo dice". Otras - veces parece que para él sólo es entremesado cuando se baila al final: de "El pintor", de Deza, dice: "se baila al final porque el baile es entremesado" (4).

Como muestra sirva esto para ver la incertidumbre de Cortárelli. Creo que con la delimitación nuestra propuesta se nos esclarecerán bastantes piezas en sus denominaciones e interpretaciones dudosas.

Cuando la parte hablada se integra con el canto y el baile, entrelazándose a lo largo de toda la pieza, en unidad armónica y constitutiva, desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y con personajes dramáticos, la pieza cobra plenitud estructural como género (es decir, auténtico BAILE). Como ejemplo podemos citar el baile de "Los Consejos", de Diamante (5).

Este componente hablado puede ir acompañado de mudanzas: eses, cuadros... etc. y Esto lo deducimos a través de los casos en que estas evoluciones aparecen en el texto después de un diálogo, cortándole e interrumpiéndole; pero no es lo corriente ni característico.

2.- INTEGRANTE MUSICAL

Va unido casi siempre, por no decir siempre, al canto, por eso los dos podían formar un mismo integrante (pues la música o el tono se concretiza en una letra que se canta y/o se baila). A nivel pedagógico intento separarlo para poder precisar algunas características "musicales".

Hemos visto también que lo mismo que el canto y el baile es taba ya ligada al teatro desde sus comienzos. (6)

No tiene independencia propia sino que, lo mismo que el canto, su fin es graduar, cambiar, realzar las mudanzas, la mímica, es decir: el baile. Por tanto en una óptica desgajante estaría - en un plano de subordinación. No así en una óptica conjuntiva, - como veremos. En cambio en relación con la letra, con frecuencia se manifiesta en un plano de superior jerarquía, en el sentido - en que la letra necesita acomodarse a la música:

"pues salgan de presto
pues salgan de presto"

donde aparece más de diez veces la palabra 'pues' al comienzo - del verso, en "B. de las Carnes y Pescados", de Bernardo (7); en

la repetición de versos enteros:

"pues gusto labrador
pues gusto labrador",
"al gusto entregado
al gusto entregado"

del mismo baile. O:

"vaya, vaya, vaya, vaya,"
"sí, sí, sí, sí,"
"ay, ay, ay, ay,"
"no, no, no, no,"
"buena, buena, buena, buena"

del "B. del Letrado de Amor" del mismo autor (8). Se patentiza - sobre todo en el estribillo, bordoncillos de cantares de pueblo, o bordoncillos sin sentido, útiles sólo para el compás y tono.

Cabe variedad de música y tonos: desde la ruidosa de la Zarabanda (que solía acompañarse de castañuelas) u otras danzas o bailes populares, hasta los movimientos lentos, acordes, pausados de las típicas mudanzas de corros, cruces...

Con frecuencia el cambio de música viene expresamente indicado en la pieza en acotaciones o en los mismos versos con frases como: "cambiamos de tono y metro", "cambiando de tono y metro" ... etc. Así:

"en señal de pazes
de tonillo vaya
a lo portugués..."

(en "Amor correspondido y platónico, B-152);

"porque mudando de tono
e de dezir..."

(en "B. de Marizápalos", C-260).

Está presente, por supuesto que en distintas proporciones - individuales de cada pieza, en un 100% de los BAILES. Es lógico también ver su más extensa aparición en los BAILES todo cantados y todo bailados.

La Música, o los Músicos, era un elemento imprescindible en toda compañía. Había actores y actrices especializados en ella.

Entre los que figuran en nuestros BAILES cabe destacar a Manuela Escamilla ("B. de la Pendencia", de Bernardo, B: 125-7).

He aquí algunos ejemplos de las principales maneras de presentarse (fundamentalmente me baso en los B. de los dos Ms. que serán la base esencial en el estudio):

. Al comienzo absoluto del BAILE para presentar el asunto, figura en las indicaciones del personaje, a mano izquierda del - texto: Un músico, música, músicos, salen los músicos. Así en "B. de los Galeotes" (Bernardo: B: 25-26); "B. de Pero Pando" (B:50-51); "B' de la Rastrera" (C: 349); "B. del Amor y el Interés" - (C: 310-315); "B. de los ciegos" (C: 299); "B. del Mesón del Mundo" (C: 294-8) (9); "B. de las Calles de Madrid" (C: 65-70); "B. de las Flores (C: 331-5).

Presenta y también con ayuda alternada de otros personajes: "B. de los Consejos" (B: 6); "Las mozas de la Galera" (B: 10); "La visita de la cárcel" (B: 13); "La boda de pobres" (B: 65), donde presenta primero el asunto y después a los personajes según van saliendo.

. Suele aparecer también entre las PERSONAS que intervienen en la pieza: el amor, una ninfa, Músicos (como si fuese un personaje más): "B. del ciego amor" (Bernardo: B: 111-112); "Baile de los esdrújulos entremesado" (B: 1); "Los Consejos" (de Diamante: B: 6); "Las mozas de la galera" (B: 10); "B. de la Rastrera" (C: 349).

. A veces aparece entre PERSONAS, pero no en las indicaciones de personaje, a mano izquierda del texto; es decir: que de - una manera directa no aparecen actuando. Como hay canto y baile, se supone, pues, que aun sin decir ninguna letra, estarán tocando, llevando la música con sus instrumentos: "B. del ciego amor" (de Bernardo, B: 111-112).

. Con ligera intervención dramática: en un verso solamente y un par de veces o tres, en interloc: música, actuando como ministro del Juez "B. de los desluzidos" (B: 116-118). Personaje,

pues, dramático.

Con unos pocos versos más: como síntesis y representando a los maestrantes del amor: "B. de la Maestranza" (B: 157-9).

Plena intervención dramática, como un personaje más: pasajeros en el mesón del mundo: "B. del Mesón del Mundo" (C: 294-8).

Intervención dramática también, no narrativa, pero sin representar ningún personaje concreto: "B. del enamorado" (C: 342).

. Están los actores ensayando y se ponen a hacer una jácara. Los músicos narran el argumento: "B. de los esdrújulos" (C: 110-117).

. No he encontrado ejemplos concretos -sigo basándome en - mis 2 Ms en que se indique expresamente los instrumentos empleados. En los BAILES sólo existe la indicación en los interlucos de Música, y los versos a ellos encomendados. Como cuando - los cantan otros personajes aparece la acotación: "cantan" (al lado del personaje) en los Músicos, al no aparecer nada, se da - por hecho que ellos mismos los cantarían... A veces se nos indica: "cantan los músicos" inmediatamente después del título "B. del Mesón del Mundo" (C: 294-8); "salen los músicos" y debajo: "cantan", en: "B. de las calles de Madrid" (C: 65-70); "sale un músico y canta", en "B. de las Flores" (C: 331-5); "canta en músico", en "Las mozas de la Galera" (B: 103).

. Pocas indicaciones y difícil es averiguar cuántos son los músicos que intervienen. En "la visita de la cárcel" (B: 1) dice la acotación: "salen los músicos y canta una mujer", e inmediatamente debajo, como personaje: Músicos, lo que corrobora el que los músicos tocan sus instrumentos y una mujer, parte de la música, es la que canta como solista.

En el "B. del Pintor" (C: 316), el Gº dice poco después - de la mitad del baile:

"Baia un baile gustoso y alegre
al son apacible de los instrumentos"

pero no hay indicación ninguna ni de músicos ni de mudanzas.

. Muy abundantes son los BAILES en que no se nos dice nada de ella, ni en Personas ni en el lugar de los personajes ni en - acotación, pero a causa de las mudanzas o de la letra, se sobre-entiende: "B. de etelo va volandito" (B: 18); "B. de Periquillo non durmas" (B: 21); "B. del zapatero" (B: 23); "B. de los locos" (B: 27); "B. del antojero" (B: 29); "B. de madrugones de Galicia" (B: 36); "B. de los oficios y casamentero" (B: 40); "B. de la - Gaita" (B: 52); "B. de Gila y Pasqual" (C: 86); "B. de los tra- ges" (C: 104); "B. de el Boticario" (C: 119); "B. de damas y ga- lanes" (C: 190); "B. de la Plazuela de Santa Cruz" (C: 201); "B. de la Almoneda" (C: 236); "B. de Marizápalos" (C: 254); "B. de - el Talego" (C: 357).

. En el "B. de la forastera de la Corte" (B: 79) dice la - acotación: "sale la G^a y canta lo siguiente por el tono del des- mayo"; en el "B. del zapatero" (Fco. de la Calle, B: 23): "por - el tono de la mancha".

. Hay ejemplos también de intervención expresa de la Música para presentar un asunto en forma narrativa, pero no al comienzo, sino en la mitad del Baile: "B. de el Torillo" (C: 372).

Por tanto, podemos resumir diciendo que:

- Interviene expresamente en el texto de la pieza: en un 90% de las veces que interviene; y siempre de forma narrativa presentando el asunto.
- También es frecuente su aparición en las PERSONAS.
- En contadas ocasiones forma o puede formar auténtico per- sonaje dramático.
- Observamos -sobre todo en el Ms C- que son muy frecuentes los BAILES en los que hay bastante ausencias de acotación indicando la intervención de la música (también: la del - canto o la del baile) aunque es fácilmente deducible su - presencia.
- Los músicos, a parte de tocar sus instrumentos (sólo un - par de veces se menciona a éstos de forma genérica, sin -

decir cuáles son), cantan.

Elemento muy importante, la música, que influiría, en algunos BAILES, a su triunfo, más que la letra. En nuestros Ms no se nos indica nada de los compositores de la música, quedando desconocidos la mayor parte de los compositores de estas piezas. Según Cotarelo (10), los principales compositores de la música de los bailes de teatro (dice 'bailes de teatro', no bailes dramáticos; creemos pues, en la extensión de la palabra baile en cualquiera de sus manifestaciones, por tanto, también en la de baile convertido ya en dramático) fueron Juan López y Juan Blas. Después los músicos de las compañías eran quienes componían la música para todo lo que se cantase en el teatro. Así podemos subrayar como importantes según su aparición en las compañías, a los siguientes, comprendidos entre los años 1615 y 1680: Luis Quiñones, Juan de Arce, Juan Pérez de Tapia, Juan López, Pantaleón de Borja, Francisco de Artiaga, Miguel de Nájera, Alfonso de Navas, Juan Mazana, Juan de León, Gregorio de la Rosa, Juan de Malagüilla, Blas de Navarrete, José de Loaisa, Jerónimo Chávarri, José Bellón, Cosme de la Rosa, José Soler, Juan Antonio Navarrete, Pedro Ros, Juan de Sequeira... (11). Muy importante fue Juan Hidalgo (12).

3.- INTEGRANTE CANTADO

Presente, en distintas proporciones, claro está, como el baile, en el 100 % de las piezas, siendo así un elemento esencial.

No repetiré las características comunes con la música -en el sentido de que a estos dos integrantes podíamos considerarles uno- y veremos solamente algunas otras notas sobresalientes:

. Enorme variedad de empleo: se puede presentar al comienzo, medio o fin de la pieza, y en diversas proporciones cuantitativas, dando así enorme movilidad y flexibilidad.

. No todas las partes cantadas, necesariamente son bailadas (aunque sí: todas las partes bailadas, por lo menos un 90 %, des cansan en el canto).

. Imposibilidad de detectarlo en muchísimas piezas claramen te por falta de acotaciones, aunque a veces directa o indirecta- mente podamos deducir algunas partes cantadas: cuando se nos in- dica expresamente que 'representan', o 'cantan', o frases como - esta:

'atienda usted y verá
cómo se lo digo cantando'

"B. del antojero" (B: 29); "B. de Tabaco y candil" (B: 55); "B. del Juego de trucos" (B: 59); "B. de la Rastrera y Pesc." (B: 68); "B. de la Pintura" (B: 98); "B. de las gorrondas y el coche- ro" (B: 101); "B. del Problema" (B: 104)...

. El empleo del "personaje" coral "todos", fundamentalmente es: cantar y bailar.

. Dentro de la dificultad de la delimitación de géneros, el que una pieza sea toda ella cantada, incluso con baile final, no resulta que sea necesariamente BAILE: Vg. el entremés de "Felipa la Rapada" (1657), de Antonio de la Cueva, o el entremés del "Ga leote mulato para Palacio"... etc.

. Otras veces se nos indica que cantan, pero tampoco con se guridad podemos afirmar hasta dónde, debido a la entrada de nue- vos personajes y a carencia explícita de acotaciones: "B. de Di- zen que yo dije ayer" (C: 1); "B. entremesado de los valientes - Sancho el del Campillo y Talaverón" (C: 75); "B. del médico y el sacristán" (C: 242); "B. de Pascual y Menga" (C: 271); "B. del - enamorado" (C: 342)...

. La letra puede ser cantada por los músicos o por los per- sonajes.

. En los B. bailados todo, es seguro que también serían can- tados todos o casi todos ellos. Con seguridad: "B. de las Carnes y pescados", de Bernardo, si le suponemos todo cantado, como Co- tarelo. Aunque con total seguridad no lo podríamos afirmar si -

nos atenemos solamente a las indicaciones del texto.

. Como en música -es lo mismo- hay muchos bailes con ninguna acotación de que cantan, aunque es muy fácilmente deducible.

. Bailes todo cantados:

"Mares de Levante" (B: 19); "B. cantado para bailar" (C: 145).

Es lógico pensar que en las ejecuciones de las mudanzas se cantarían; pero tampoco sabemos hasta dónde llegan exactamente éstas, y por tanto el canto, y algunos bailes, pues, pueden ser o no todo o casi todo bailados. Múltiples ejemplos de esto: "B. de Peropando" (B: 50)...

Cotarelo pone como todo cantado y bailado el "B. de las carnes y pescados", de Bernardo, aunque no hay ninguna acotación de que cantan, y si suponemos que cantarían las partes bailadas, según las acotaciones, tampoco es todo él bailado: como máximo: todo, menos los 16 primeros versos, y otros 12 versos de la mitad.

Igual piensa del "B. de la Costanilla y Pesc." (B: 44), que es semejante al anterior en su estructura cantada y bailada. También dice del "Reloj", de Avellaneda, que es todo cantado; pero en el Ms. no hay indicación ni de canto ni de mudanzas (C: 58).

BAILES, pues, todo cantados hay pocos, aunque cabe suponer que en muchos falten las acotaciones, porque se entienda: misma estructura... etc. Lo cierto es que con seguridad, y según el texto, poco podemos deducir con absoluta certeza. De cualquier forma y visto las acotaciones de parte representada, es decir, no cantada, los bailes totalmente cantados no llegan al 20 %. Afirmamos, pues, que el BAILE más extendido es el entremesado.

. La parquedad de acotaciones es general: mucha más ausencia en el Ms. C que en el B, tanto de canto, baile como de representación. Algunos ejemplos: "B. de los trajes" (C: 104); "B. de la almoneda" (C: 236); "B. del Curalo todo" (C: 250); "B. de Marizápalos" (C: 260); "B. del Yngenio del alma mía" (C: 265); "B. de el Talego" (C: 357); "B. del Relox" (C: 58)...

En todos estos casos prácticamente no hay nada de ellas y - si no supiésemos por otros medios (conocimiento de bailes populares -Marizápalos-, trozos popularísimos que se bailarían, rítmica de cante, por el mismo Baile, copiado en otros manuscritos o lugares: Vg: el "B. de la Rastrera" del B, es el mismo que el C: 349 con ligerísimas variantes: en este último no hay acotación - de canto, y en B en cambio abundan...) que se cantaban y bailaban, estas piezas podrían ser cualquier otro tipo de intermedio distinto al Baile.

4.- INTEGRANTE BAILADO

El más importante. Elemento indispensable en el BAILE (13), y de una forma u otra está presente en todos los BAILES.

Veamos algunas de sus características principales, sacadas como en los anteriores fundamentalmente de los BAILES de los dos Ms.

. Sus movimientos y evoluciones solían ser pausados, sin saltos, como andando:

"Bailar firme y bailar quedo
es el seguro bailar
que el andar saltando siempre
a cualquiera cansara"

("B. de la Gaita": B: 52). Pero: no rigidez de estatuas sino ruido alegre:

"Baia un baile gustoso y alegre
al son apacible de los instrumentos"

(C: 318).

Esto es verdad cuando las mudanzas son las normales y típicas de los bailes, no así cuando se introducen expresamente bailes o danzas más bulliciosas (chaconas, zarabandas...: movimientos sueltos y lascivos...).

En otros: ligereza de movimientos: deducida de la métrica y

estilo de la pieza ("B. de la Mesonerica", Cotarelo: pág.C.XXXV), de la descripción de sus movimientos: brío, vueltas y cabriolas:

"que bien las levanto
no son cabriolas
sino serán saltos"

("B. de quedito que duele": C: 92).

. También existe como en los integrantes anteriores flexibilidad y movilidad, pudiendo ir el baile en cualquier parte de la pieza: principio, medio, fin. Puede ser bailado por Todos o por grupos de tres o cuatro.

Ejemplos representantes: B. bailados al Comienzo, Medio,

Fin:

"B. de los esdrújulos entremesado": B:1, F

"Las mozas de la galera": B: 10, F

"B. del antojero": B: 29, F

"B. de la boda de pobres": B: 65, F

"B. del Curdillo y la 2ª parte de la Rubilla": B: 37, C y F

Vayamos observando que cuando digo que se baila al comienzo no es comienzo absoluto, pues las estrofas "de presentación" son lógicamente no bailadas (exigidas por su misma intención: llamar la atención, argumento...).

"B. de la Polaina": B: 48, M y F

"B. de Peropando": B: 50, C absoluto y F

"B. de la Gaita": B: 52, M y F

"B. de la 2ª gaita": B: 53, M y F

"El juego de trucos": B: 59, M y F

"B. de la ronda de amor": B: 63, M y F

"B. de las mentiras": B: 76, M y F

"B. de la liberalidad y la abarizia": B: 83, M y F

"B. del Pintor": B: 91, F

"B. de las gorrinas y el cochero": B: 101, C y F

"B. de Adonis y Venus": B: 112, M y F

"B. de la Maestra": B: 130, F

"B. de los Desluzidos": B: 116, F

"B. de los juegos del hombre": B: 132, M y F

"B. de con el retrato de Adonis": B: 137, F

"Los forzados de amor": B: 140, F

"B. del zarambeque de Cupido": B: 144, F

"B. del Maulero": C: 71, F

Con frecuencia se baila al comienzo, medio y fin a la vez, pero poco, según las acotaciones. Aquí sólo pongo dónde predomina el baile: C, M, F.

"B. entremesado de los valientes S. el de C. y Talaverón":
C: 75, al final nos lo dicen los personajes.

"B. del amor correspondido y platónico": B: 151, M y F

"B. de los chicharrones": C: 52, F

"B. de damas y galanes": C: 190, (M) y F

"B. de la Plazuela de Santa Cruz": C: 201, F

"B. del médico y del sacristán": C: 242, F

Es decir: donde más abunda es hacia la mitad y sobre todo - al final sea o no final absoluto, pudiendo afirmar -suponiendo - el baile deducido por diversos medios, dada la ausencia de acotaciones- que el baile en situación final está presente por lo menos en un 90 % de las piezas.

. Los actores que bailan recibían el nombre especial de - "diestros".

. Frecuentísimo: el pedir expresamente al final de la pieza el baile y con expresiones como "vaya de baile" u otras semejantes.

. Baile todo bailado

No estoy de acuerdo con Cotarelo que dice del "B. de Costanilla y Pescadería" (B: 44-6) que "es en gran parte cantado y - por supuesto todo él bailado" (14). Según las acotaciones, es decir, el texto, no podemos suponer que sea todo él bailado, sino sólo -igual que cantado- en parte. Estas acotaciones de las mudanzas del baile están al final de una seguidilla, la cual, por su estructura y agilidad métrica sería la que se bailase, mien-

tras que el romance sería cantado y quizá también sólo en parte, pues el v. 63 dice: "Pues vaya de música. Baya" y sigue el G?

"Toquen ucedes, prosigan..." (v. 66)
díganmelo cantado
porque lo entienda" (v. 69-70).

Luego entonces, a partir de aquí, pues, sería cantado, y bailado cuando lo indicase la acotación de la mudanza. Los 63 primeros -versos: cantados y bailados en las seguidillas y recitados o cantados en los octosílabos. Esto si nos atenemos al texto, aunque cabe suponer que muchas acotaciones no harían falta por conocidas o por posibilidad de cambiarlas. Por eso, aunque encontremos muy pocos BAILES textuales bailados, podemos admitir que algunos de los nuestros que no los conceptuemos así, pueden ser totalmente bailados -caso Cotarelo-. Seguimos en la no luminosidad plena en la interpretación de estas piezas (hecho extensivo a casi cualquier apartado). Por eso, para acercarnos más e intentar despejar la nube, tendremos que subrayar también los BAILES casi todos bailados.

"B. de por aquí sí que suena" (B: 103): se nos dice al empezar que "cantando y bailando van...", lo cierto es que las acotaciones de baile empiezan 25 versos después; por eso más bien sería casi todo bailado.

"B. de Quedito que duele" (C: 92): la acción se presenta ya bailada desde el comienzo y durante la pieza se describe el baile y sus movimientos, pero no hay ninguna acotación.

Con seguridad es el "B. cantado para bailar" (C: 145).

. BAILES casi todo bailados

Entre estos pueden figurar:

- "B. de la Capitana" (B: 4).
- "B. de etelo va volandito" (B: 18).
- "B. de la pelota" (B: 98).
- "B. de los amantes perdidos" (B: 109).
- "B. de la Maestranza" (B: 157).
- "B. de Pero pando" (C: 171).

"B. de los esdrújulos" (C: 211).

Por tanto: muy escasos los totalmente baildaos; un poco menos los casi todo bailados.

. Hay que recordar que sólo la presencia de baile, incluso en cualquiera de sus manifestaciones no convierte a una pieza en BAILE.

Cotarelo hablando del entremés de Alonso de Olmedo "Los títulos de comedias" dice: "como entremés se considera el baile su yo de los 'títulos de comedias', en algunos manuscritos, pero - con evidente error, pues en él se baila con eses, cruzados y otras mudanzas..." (15).

De acuerdo en que es BAILE, pero no porque se baile con eses... etc., pues solamente la presencia o ausencia de esas mudanzas no delimita el género entremés o BAILE sino la forma en que el baile se desparrame y unifique la pieza. (16) Por esto - también tengo que discrepar de él cuando afirma que el "Baile de la zamalandrana, hermana", de Moreto, es más BAILE que otros - "porque se baila en todo él" (17). De la misma manera yo no creo que pueda existir BAILE cuando en una pieza sólo se da al final y sin letra, aunque la pieza sea toda cantada. En cambio Cotarelo parece afirmar lo contrario al juzgar "El loco amor", de Montaner: "...sin bailar hasta que se acaba la letra y dicen al final: Vaya de baile" (18).

. La letra puede tener ciertas acomodaciones al baile: es-tribillos, exclamaciones, repeticiones que graduarían los movimientos o compases del baile. Pero de aquí a que esté subordinada al baile, como podría pensarse, va mucha diferencia. Quizá la música y el baile sean los elementos más importantes, como se ha venido afirmando; si así fuese, no será porque los otros elementos estén subordinados, sino que hay ayuda mutua e interrelación. Por eso yo creo que lo importante, la belleza, el mérito, es del conjunto, sin dar principalidad exclusiva a ningún componente - aislado.

Pero la letra como tal nunca debe subordinarse al baile y -

en este sentido cuando la letra (quejas de zagales, desdenes de pastoras...) es sólo pretexto para las mudanzas menos riqueza - tendrá el BAILE.

. Se puede bailar:

- a) al son de los instrumentos
- b) al son de los instrumentos y de las voces que cantan
- c) al son sólo de las voces que cantan.

El b) y el c) son los empleados casi en exclusiva, aunque - en el b) hay que dejar bastante parte a la suposición -extender a general las pocas veces que directa o indirectamente se nos di ce- por escasez de acotaciones.

. Los mismos que cantan bailan al mismo tiempo: Ver:

"Rompe amor las flechas" (B: 147).

"Ronda de amor" (B: 63).

"B. de dizen que yo dije ayer" (C: 1): acot.: 'Todos: Cantando y vailado', y no dice más.

. Maneras de bailar en los BAILES

a) Danzas y bailes populares:

'El Zarambeque': "B. del Zarambeque de Cupido" (B:144).

'Seguidillas': "B. entrem. de los valientes..." C: 75 (Vaya unas seguidillas", se nos dice); "B. del Montezito" (C: 320); "B. burlesco del Conde Claros" (C:96).

'Chacona: "La boda de pobres" (B: 65).

'Marizápalos': "B. de Marizápalos" (C: 260: pero no - hay ninguna acotación de que bailan).

'Retambo': "B. del médico y sacristán" (C: 242: Se baila con este estribillo y formando diversas mudanzas: cruzados, corros... No alusión a él como baile, por - eso no creo que sea el baile, sino mero estribillo. - Cotarelo: pág. CCLIX cita la letra y estribillo con - que se bailaba, y la estrofa que pone es una de las - que salen en C: 242, por tanto puede ser un baile.

'Guiriguirigai' (C: 226), aunque no hay acot. de que -
se baile, Lucrecia pide un baile.

'El ay-ay-ay' (A: 189).

'Catalineta' (A: 206).

b) Danzas y bailes cortesanos ('El Rugero', 'Gallarda"...)

c) Cantares populares: tipo:

"Yo, la garza, la garza me soy" (A: 191).

"De codín, de codón" (A: 191).

"Pero Pando" (B: 51).

En multitud de ellos, aunque hoy día muchos no sean re
conocibles. Con frecuencia estos bailes y cantares po-
pulares son reconocibles por el estribillo, indepen-
dientemente de que digan expresamente o no que lo bai-
laban o lo cantaban.

d) Cualquier estrofa cantada sea o no baile o danza popu-
lar o cortesana o cantar popular. Entre éstas hay que
notar especialmente a la Seguidilla, aunque esta estro
fa bailada alegremente o con movimientos especiales po-
dría convertirse en baile. De hecho existió un baile -
llamado "Seguidillas" (19).

. Estos dos últimos c) y d): son la base fundamental del -
BAILE; los otros dos aparecen si no esporádicamente, sí con mu-
chísima menos frecuencia de lo que cabría esperar sobre todo de
los bailes populares.

. Incluso la variedad esencial en el género también la ve-
mos en la misma pieza al poder acoger más de un tipo de baile: N°
200 de A: se baila la Gallarda y también otros de modo natural y
popular; en el N° 202: se baila también de distintas maneras; en
"Las sacadoras", de Quevedo: pasos de Gallarda y del Caballero,
pero también se baila el popular Villano; en el "B. entremesado
de las naciones", de Avellaneda, se baila una danza vizcaína, za

rambeque y seguidillas; en el baile anónimo de "los elementos" -Cot.: CLX- se baila una Gallarda, una danza de hacha, evoluciones de corros, cruzados...; en el "B. entremesado de Mari-Ximénez", anónimo de fines del XVII (Cot.: pág. CCXII) se baila la Gallarda, Pavana, Folías, Jácara, Villano, Zarambeque, Canario!.

. Falta de acotaciones, pero podemos deducir muchísimas veces por el estribillo rítmico sobre todo, las partes bailadas - ("B. del examen de sainetes", C: 26; "B. de quedito que duele", - C: 92; "B. del ingenio del alma mía", C: 265).

A veces este estribillo pinta muy bien los movimientos del baile: "Los madrugones de Galicia" (B: 36).

Puede estar formado el estribillo con palabras sin sentido: 'urruá urruá/ urruó urruó, en "B. del antojero" (B: 29); 'bullí bullí, zarabullí', en "B. de madrugones de Galicia" (B: 36); 'Y - ai pipiripiquetequé', en "B. del examen de sainetes" (C: 26); - 'retambo', en "B. del médico y el sacristán (C: 242)...

. Nº de veces en que se baila

También: enorme variedad: al comienzo, medio, fin. Es casi obligado el baile final: 95 %, introducido con frecuencia a petición expresa de los personajes: 'vaya de baile'.

Sin suponer y saber nada, solamente por las acotaciones que existen en los dos Ms., he aquí los más representativos por el Nº de veces en que se baila:

"B. de Costanilla y Pescadería", de Bernardo: 10 movimientos acotados.

"B. de Mares de Levante" (B: 19): 11 movimientos acotados - (buelta, desecha, cara a cara, cruzado, corro, ¿cada una - en su puerta?, bajando, cara a cara, caramancheles, bandas partidas y vueltas hechas y deshechas, vueltas encontradas hechas y deshechas, por afuera y acabar).

"B. de Periquillo non durmas": 3 movim. acot.

"B. de los locos" (B: 27): 9.

"B. de los oficios y casamentero" (B: 40): 11.

"B. de peropando" (B: 50): 11.

Muy frecuentes los de 6-8 acot.

"B. de la pelota" (B:96): 10.

"B. de los vagamundos" (8: 118): 10.

Muy pocos los de 0 a 2; algo más abundantes los de 3 a 5.

"B. de la Maestranza" (B: 157): 10.

De donde el promedio general =7= movilidad (característica notable de estas piezas) y variedad: hasta 11 por lo menos en algunos (20).

No nos sirve mucho para este punto el Ms.C, debido a su escasez de acotaciones, de movimientos -es más completo el B-, pero en los bailes en donde figuran sigue la proporción que los del B.

. Muy pocas aclaraciones sobre el N° de los que bailan. Lo normal es que al lado aparezcan las figuras (cruzados, eses...), al final de una estrofa cantada por un personaje, lo que prueba que el baile es, lógico, de más de un personaje. Pero ¿Quiénes bailan, 2, 4, todos? Seguimos en la conjetura, aunque por el N° de personajes... etc., podamos relativamente deducirlos. Lo cierto es que solamente se indica el movimiento de las mudanzas, o -que bailan, diciéndolo los personajes: "vaya de baile"... etc. En algunos se nos indica: 'Todos. Cantado y vailado': en "B. de dizen que yo dije ayer" (C: 1); o 'Salen Menga y zagales cantando y bailando a quatro': en "B. de P. y Menga" (C: 271)..., pero esto no es lo corriente.

'Salen músicos y bailarines y danzan lo que se sigue, bailado': "B. de el Torillo" (C: 372).

De vez en cuando encontramos alguna acotación como esta:

'Salen en dos alas 4 damas y 3 galanes cantando y bailando' (B: 118)...

. Absoluta ausencia de acot. de mudanzas:

- "La visita de la cárcel" (B: 13).
- "B. de la Rastrera y P." (B: 68).
- "B. de Rompe Amor las flechas" (B: 147).
- "B. del Relox" (C: 58):
- "B. de los trajes" (C: 104).
- "B. de los esdrújulos" (C: 110, aunque en la última estrofa dice: 'bailese, bailese, bailese').
- "B. de la Rubilla, 2ª Pte" (C: 131, pero es el mismo B. - que el B: 37 y aquí sí figuran las acotaciones de las mudanzas...).
- "B. de la almoneda" (C: 236).
- "B. del curalo todo" (C: 250).
- "B. de Marizápalos" (C: 260).
- "B. de los ciegos" (C: 299).

Otros no tienen acotación, pero dicen los personajes que bailan: 'Vaya de baile', y otras expresiones semejantes...: "B. de las flores" (C: 331).

"B. del enamorado" (C: 342).

Estos y alguno más entre los dos Ms: en un 8 %.

. A veces expresamente se nos indica que salen los bailarines, su intervención más frecuente es en TODOS, y por supuesto - para bailar: "B. de los esdrújulos entrem." (B: 1).

'Sale un zagal y los que bailan' en "B. de la abejuela" (B: 153), pero no hay acot. de TODOS, ni de mudanzas...).

Salen diversos personajes exclusivamente para bailar: 'Salgan todos los presos y presas...' y actúan por separado los person.: Ber y todos, cantan y bailan, como nos ha anunciado: "B. en tremesado de S. el del Campillo y T." (C: 75).

. El mismo baile, en distintas colecciones conservado, puede tener diversas mudanzas, lo que prueba que éstas no son únicas ni exclusivas, y abre la posibilidad de que un baile repre-

sentado por una u otra compañía pudiese ser arreglado por el Músico o músicos de ésta. Tomemos como ejemplo: "B. de las lavanderas" (B: 32), cuyas acotaciones son: Repetición, repetición, -puestos, vandas, deshechas, corros, eses, acabar; en C:125: Represen., cruzado, repten., buelta cada una con la suya, representen.

En el "B. de Pero Pando", B: 50 y C: 171, tampoco coinciden ni tienen las mismas mudanzas (no sólo en las mudanzas sino también en los versos).

Tampoco coinciden las mudanzas ni en el N° ni en la colocación en "B. de las mudanzas de Jila", C: 304, que es el mismo -ligeras variantes- que el "B. de la segunda gaita", B: 53.

Como conclusiones fundamentales de este integrante:

- Integrante indispensable.
- Flexibilidad y movilidad (variedad):
 - . en la colocación del baile
 - . en la "cantidad" del baile
 - . en el modo de bailar.
- Escasez de acotaciones y poca precisión de las mismas.

Y en relación con los otros integrantes:

- General falta de acotaciones, lo que hace que entre en juego bastante la suposición.
- Flexibilidad de integrantes = movilidad, pueden ir donde quieran.
- La letra se somete o puede someterse a los tres (estribillos, acomodaciones, exclamaciones para movimientos...).
- No hay principalidad de integrantes. Tan importante es la letra como la música o el baile. Por eso no podemos separarlos y dar importancia jerárquica a uno u otro, pues los cuatro se ayudan y se complementan formándose así una unidad amalgamada de los mismos en la que tan importante

es la letra como las mudanzas. La belleza, pues, de la -
pieza reside en la estructura plástica y espectacular del
conjunto.

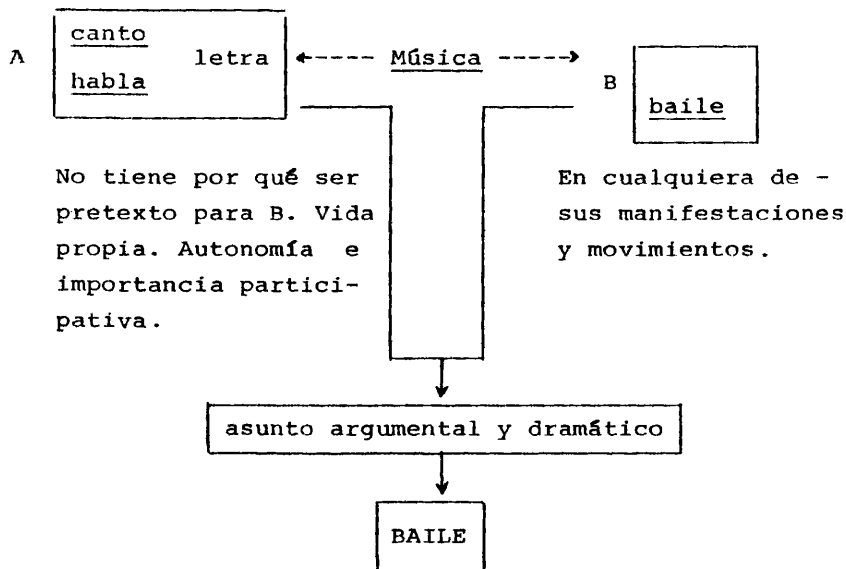
Subrayo la importancia de conjunto: quizá aislados los ele-
mentos asignaríamos a uno como más importante que otro. Existen
acomodaciones, flexibilidades de unos sobre otros en mayor o me-
nor cuantía de acuerdo con la individualidad de la pieza; por -
eso no creo que pueda hablarse de subordinación de integrantes -
sino más bien de integración unitiva de integrantes.

- Por la participación y distribución de estos integrantes
distinguimos ya una elemental división de bailes:

todo cantado
. BAILE todo bailado

. BAILE ENTREMESADO (21)

- Más posibilidades de belleza dramática cuando los cuatro
actúan a la vez, sobre todo y generalmente casi siempre -
al final de la pieza. La existencia de los mismos en este
final se hace obligatoria, patente por lo menos en un 90%
de los BAILES.
- La Música y el baile refuerzan el entremés, dándole vida
y haciéndole renacer en una forma derivada y semejante:
el BAILE, coexistiendo y completándose ambos géneros.
- En síntesis gráfica:



Por tanto: la fusión integradora de estos dos bloques: trae consigo la culminación y perfección de BAILE como género. Y esto sucede cuando B y A se fusionan -ejecutando B los mismos actores que A- durante la representación sirviendo ambos bloques al desarrollo dramático-argumental y complementándose mutuamente: así - el baile -paseos, vueltas, cambios de parejas... etc., refuerza el argumento, y la letra cantada-hablada-argumental se expresa - también en forma "bailada".

- Según la importancia dada a estos integrantes podemos ver tres momentos evolutivos del BAILE:

. Comienzo: fines XVI-1620

Música
Baile } elementos principales.

Letra cantada
Letra hablada } Mero soporte. Subordinación.

- . Auge: auténtico BAILE: 1620-1660

Música	}	Unidad armónica
Baile		
Letra cantada		
Letra hablada		

- . Decadencia: a partir de 1660-1670

Música	}	Nueva importancia. Tendencia a prescindir de la letra...
Baile		

NOTAS

- (1) Op. cit. pág. CXCVI.
- (2) Op. cit. pág. CCI.
- (3) Op. cit. pág. CXCVII.
- (4) Op. cit. pág. CXCVIII.
- (5) Ms. 4123 (B), fol. 6-9. A partir de ahora designaremos los BAILES seleccionados por Cotarelo en su "Colección...", con la letra A; los del Ms.4123, con la B; los del Ms.16.291, - con la C. Igualmente, en las notas anteriores: op. cit. y - la paginación en números romanos, corresponde siempre a la obra ya citada de: "Colección..."
- (6) COTARELO: "El canto y la música en el primitivo teatro español", op. cit. t. I, pág. CCLXXVI.
- (7) B: 46-48.
- (8) B: 61-62.
- (9) En este último BAILE, en Interlocutores, sólo se indica: M; que puede ser: Músicos -pues se nos ha indicado "cantan los músicos", Mesón, o Mundo. Caben las dos posibilidades, o incluso que sean los músicos y el Mesón o Mundo quienes canten... Por esta subjetividad interpretativa debida a falta de claras notaciones no podemos captar totalmente el desenvolvimiento plástico de estas piezas...
- (10) "Músicos compositores de bailes", en op. cit. pág. CCXXVI.

- (11) Al no preocuparse en la impresión de las obras de la parte musical compuesta por los músicos de las compañías, ha desa parecido casi completamente: SUBIRA: "Historia de la música española e hispanoamericana", Barcelona, Salvat, 1953, pág. 342. Sobre músicos, tonos, música escénica, en general, son interesnates las pág. 302-374.
- (12) SAGE: "La música de Juan Hidalgo para 'Los celos hacen es-
trellas' de Juan Vélez de Guevara" en :VELEZ DE GUEVARA:
"Los celos hacen estrellas", edic. de VAREY y SHERGOLD, Lon-
don, Tamesis, Books, 1970, pág. 169-223. Quizá sea el estu-
dio que más nos acerque al mundo musical del espectáculo -
teatral de la época.
También es interesante, del mismo autor: "Calderón y la mú-
sica teatral", BH, LXVIII, 1956, pág. 275-300.
- (13) En el entremés no era lo esencial, podía quitarse o ponerse,
sobre todo si en el otro entreacto había o no baile. Aquí -
en el BAILE es lo esencial; aunque no siempre, por supuesto,
que haya baile hay BAILE.
- (14) Op. cit. pág. CXCVIII.
- (15) Op. cit. pág. CX.
- (16) Sigue la no delimitación exacta de géneros tanto en el nom-
bre mismo de las piezas como en su estructura interna. Múl-
tiples ejemplos a cada paso. Se nota, hablando en general,
como que no se da gran importancia a la precisión... Pero -
esto lo estudiaremos más concretamente en otros capítulos.
- (17) Op. cit. pág. CXCII.
- (18) Op. cit. pág. CXCIV
- (19) COTARELO: op. cit. pág. CCLX.

- (20) El B. de "El gusto loco" (impreso en 1668), de Monteser, rico en movimientos, tiene 15 evoluciones acotadas: bandas, - bajando, cruzados, corro... etc. Hablaremos más de esto en el capítulo "Técnica de los B.".
- (21) COTARELO habla también de "bailes pantomímicos" (CXCIV, - CXCI, CCXII). No considero necesaria esta división porque - o no son auténticos BAILES, o porque pueden entrar en estas dos clases más.

VII. LA TECNICA

Entendiendo por tal el "conjunto de procedimientos y recursos de que se sirve una ciencia o un arte" (D.R.A.E.), veamos - cuáles son éstos y los más importantes.

En sentido amplio, ciertos aspectos del tema, de los personajes -la presentación del personaje central por los músicos o - por él mismo-, de la acción dramática, etc., pertenecerían a este capítulo, pues el autor los emplea con unos recursos determinados. Esos procedimientos y recursos: la técnica en definitiva, irán incluidos en los capítulos correspondientes: Personajes, movimiento escénico, extensión... Por eso, estudiaremos ahora la - técnica del BAILE, concretada en cada uno de sus integrantes (1).

1.- INTEGRANTE HABLADO O RECITACION

. A veces hay que deducirlo directamente del texto (no olvidos que estamos juzgando el BAILE partiendo esencialmente de textos escritos) pero generalmente suele venir indicado expresamente: "representan", por contraposición a "cantar", "bailar".

. Puede suceder el fenómeno inverso: en una parte que se ha cantado, el personaje dice que abandonará el cántico, es decir, que lo dirá hablado: "Oyganme / que yo lo diré sin cántico" (C: 112).

. Su forma de expresión casi exclusiva es el diálogo.

. Presente por lo menos en el 80 % de los BAILES y en diversas proporciones, según la particularidad de cada pieza.

. No es lo característico, pero este integrante puede "bailarse" con las mudanzas típicas del BAILE: eses, cuadros...

2.- INTEGRANTE CANTADO

Flexibilidad y movilidad por su presentación en las piezas: comienzo, medio o fin, y por su proporción cuantitativa en cada una de ellas.

. Por lo general las partes cantadas vienen indicadas en el texto: 'cantan', "atienda usted y verá/ cómo se lo digo cantando", 'cantado todo desde aquí', 'cantado hasta el final'... u otras -acotaciones parecidas (aunque hay muchos BAILES sin ninguna acotación -como en la música- de que cantan, aunque es muy fácilmente deducible).

. Como personaje, los músicos también intervienen cantando la letra: 'cantan los músicos', 'salen los músicos y cantan', - 'canta un músico'...

. Escasez de los BAILES totalmente cantados: no llegan al - 20 %.

. Expresado en el texto:

"Aguarden y escuchen.- Sea / sólo por oír cantar/" (B: 9)
los versos siguientes finales son cantados y bailados.

"Porque mudando de tono..." (C: 262).

"Mas el canto os dé respuesta/" y a continuación: 'canta' (B: 12) es decir: expresión en el texto más acotación.

"Atienda usted y verá / como se lo doy cantando" (B: 29),
y debajo: 'canta'

"Pues celebremos cantando..." (B: 37).

"Cántese algo de donaire / de gusto y de novedad/" (B: 51).

"En refranes cantaremos / los echos de Sancho.- Vaya./
Acomódense las personas..." (C: 80).

En B: 53 el G° pide que vengan los músicos y que canten:
"canten un responso alegre / que so muerto muy jovial", pero no

hay acotación de que cantan, aunque sí de baile... entonces ellos ¿tocan o cantan? Por la intervención de los personajes ellos ¿tocarían? (sobreentendido) y cantarían a la vez en "todos" y ¿tocarían? después solamente, mientras los demás personajes cantan y bailan.

. Expresado en el texto y acotado a la vez:

"Pues diréselo cantado" (B: 68).

"Cantando viene.- Cuanto habla / lo dice de esa manera" - (B: 101).

"Yo te lo diré cantando" (C: 244).

"Pero atiende al canto llano" (C: 245).

. O se nos dice al comienzo absoluto en N° de los cantantes y cómo cantan:

"Salen dos mujeres cantando por el cinco como jácaras"

(B: 37), o en la mitad de la pieza: 'Cantan esta copla a 4' (B: 73).

. No hay indicación de que cantan pero suponemos que sí (estrofa y terminología) al intervenir dos personajes a la vez, con la acotación: 'dúo' (B: 76).

. La principal función dramática de "todos" es cantar y bailar.

. A veces sabemos exactamente las partes cantadas:

'Cantado desde aquí' (B: 103 y son los últimos 20 v. finales).

'Desde aquí todo cantado' (B: 106: los últimos 30 v. finales).

'Desde aquí se canta todo' (B: 110 y son los últimos 10 v. finales).

' Cantado desde aquí' (B: 118 y son los últimos 15 v. finales).

'Desde aquí cantado' (B: 136 y son los últimos 25 v. finales).

'Todo desde aquí cantado' (B: 139 y son los últimos 25 v. -- finales).

'Cantando todo desde aquí' (B: 123 y son los últimos 90 v. finales).

O se nos dice en el texto: "Venga una guitarra.- Tome/", y después de 7 versos dice la G^a: "O, qué diestro que ha cantado" (C: 302).

3.- INTEGRANTE MUSICAL

. Los músicos cantan y tocan sus instrumentos.

. Bastante ausencias de acotación indicando la intervención de la música, aunque es fácilmente deducible su presencia.

. General falta de alusión directa a los instrumentos musicales empleados:

"¿Quieres oírlo tocando?" (B: 39), pero nada más sobre el instrumento con el que toca.

"Baya un baile gustoso y alegre / al son apacible de los instrumentos/" (C: 318).

. Entre los instrumentos se nombran: la guitarra sobre todo; las castañetas, los atabalillos (A: 342), el arpa (A: 216), o los instrumentos en general: 'al son apacible de los instrumentos' (C: 313). En cambio abundan las acotaciones como "Salen los músicos", 'Cantan'...

"Pues toquen esas guitarras / que yo les quiero ayudar" (B: 52).

"Venga una guitarra.- Tome" (C: 302).

"Salgan los músicos..." y unos versos más adelante: "pues

toquen..." (B: 123).

. Con frecuencia, la música o el cambio de música se indica expresamente -y además como parte formante de la letra- en expresiones como:

"cambiamos de tono y metro",

"de tonillo vaya / a lo portugués",

"mudando de tono",

"cambiando de tono y metro",

" por el tono del desmayo",

"por el tono de la mancha" (B: 23),

"y mudemos tono y letra / para dar fin al baile/" (A: 348),

"porque haya / nobedad tono mudemos/" (B: 133),

"pues en otra / tonadilla decir quiero/" (B: 144),

"pues baya en música" (B: 45),

"mudando de tono y metro" (B: 100).

. En el 70 % de las piezas figuran expresamente los Músicos, en personas, como un personaje más.

. Variedad de música y tonos.

. Los músicos intervienen en la pieza al comienzo absoluto del texto fundamentalmente para presentar el asunto o los personajes en forma narrativa. En este sentido son un personaje más y figuran como cualquier otro en las indicaciones del personaje a mano izquierda del texto. Suele aparecer también en las 'Personas' que intervienen en la pieza.

De la misma manera, aunque menos, también pueden ir a la mitad del BAILE (Habla^{re}mos más adelante de su intervención dramática también en las mudanzas finales).

Su esencia propia -hay casos aislados- es la no intervención dialógica sino narrativa.

. Por acotación se nos indica:

'Por el tono del Escarramán' (A: 246),

'Por el tono de jácara' (A: 251), etc.

. B: 71: describe a grandes rasgos el tono de 'Señora Inés'; por lo cual pensamos que algunos tonos se reconocían también, no sólo por su música, sino por la letra y sobre todo por su estribillo.

. Tampoco se nos dice expresamente el N° de músicos que intervienen, o su intervención misma, aunque como es lógico se sobreentienda.

4.- INTEGRANTE BAILADO

. El baile puede ir en cualquier parte de la pieza: principio, medio, o fin, y en libertad variable de proporción. Así hay BAILES todo bailados, aunque son los menos; bailados al comienzo y bailados al final. Es característico el baile hacia la mitad - de la pieza y sobre todo al final de la misma.

. Como los otros integrantes: hay general falta de acotaciones respecto a las partes bailadas, pero muchísimas veces son de ductibles éstas por el estribillo, estrofa...

. Con frecuencia, sobre todo al final, pide expresamente el personaje el baile, o lo anuncian con expresiones como:

"Vaya de baile",

"Aquí viene bien un baile / para que las paces se hagan/"
y después de tres versos: la acotación de la mudanza (B: 12).

Otras veces lo dice la acotación:

'desde aquí todo bailado',

'salgan los que hubieren de bailar',

o no se dice nada pero se acota la mudanza... O se dice que ejecuta una mudanza pero no se especifica cuál (C: 312, pero esto - es muy raro).

. Muy pocas veces se nos dice el N° de los que bailan. Unas veces bailan 'a quatro', o 'en dos alas 4 damas y 3 galanes'...o 'por seis'.

. Pero lo que sí es característico y claro: la intervención fundamental de Todos para cantar y bailar, por eso abundan las - indicaciones como:

'Todos. Cantado y vailado' u otras semejantes:

"Salid todas y en un baile
festejad con alegría
la verdad y el desengaño
aunque sois sus enemigas"

dice el Mundo en B: 77 a las mentiras que son los personajes que ya han salido.

También es característico su actuación dramática: repetir - una estrofa hablada o cantada antes y ahora bailada. Valga como ej.: el B: 79.

. Una pieza puede acoger en sí muchos bailes (El "B. entremesado de Marí Ximénez", anónimo, de fines del XVII, tiene hasta siete distintos: Gallarda, Jácara, Folías...).

. Se puede bailar: un hombre o mujer solos, en grupos de - dos, de tres, de cuatro, en conjunto.

. Unos cantan y otros bailan; cantan y bailan al mismo tiempo; hablan y bailan...; cantan, repiten cantando y bailando al - mismo tiempo, tal como se nos dice en el entremés. "La burla de los buñuelos": 'Tocan ahora las vihuelas; pónense en forma de - baile, como en las comedias se acostumbra; poniéndose mitad a un lado y mitad a otro, y cuando cantan y bailan se pasan y cruzan de un lado a otro, cantando primero la copla y luego repitiéndola y bailando a un mismo tiempo' (2).

. Puede bailarse al son de los instrumentos sin cantar:

'toquen la chacona y cantan por ella (la letra del texto)

y en lugar de repetición bailan al mismo son sin cantar'
(B: 67).

. Los mismos que cantan bailan al mismo tiempo: sirva como ejemplos: "El aceitunero", "La casa al revés", "B. del Mundo", - "Rompe amor las flechas", "Ronda de amor"...

. Una pieza no se baila siempre, aunque tenga la misma letra, con las mismas mudanzas; entra aquí el arreglo del músico - o músicos de la compañía.

. Con cierta frecuencia la letra misma del BAILE nos describe o sugiere los movimientos o el carácter del baile:

C: 92: "B. de Quedico que duele".

A: 205: ligereza, agilidad...

"una rueda se hicieron
quien duda que de naranjas;
los codos tiraron coces,
azogáronse las plantas,
trastornáronse los cuerpos,
desgonzáronse las arcas,
los pies se volvieron locos,
endiabláronse las plantas.
No suenan las castañetas
que de puro grandes ladran,
mientras al son se concomen
aunque ellos piensen que bailan.
Maripizca tomó el puesto;
Santurde tomó la espada;
con el montante el maestro
dice que guarden las caras

Tornáronse a dividir
en diferentes escuadras,
y denodadas de pies
todas juntas se barajan..."

(B.A.E. t. LXIX, Quevedo: "Las valentonas y destreza", pág. 116)

"Bailar firme y bailar quedo
es el seguro bailar,
que el andar saltando siempre
a cualquiera cansará..."

"El mejor de los bailes
es el de a ocho

pues a cada mudanza
se halla con otro..."

(B: 52: "B. de la Gaita", y bailan desde el comienzo con las mudanzas vistas: juntarse, vuelta, cruzado redondo...).

"Bullí, bullí, zarabullí
que si me gané, que si me perdí;
que si es, si no es, si no soy, si no fui
por acá, por allá, por aquí, por allí..."

("B. de Madrugones de Galicia": parece pintar a lo vivo los movimientos del baile).

"¡Qué bien brinca de aquí para allí
zagalas de Manzanares,
con canciones al son de instrumentos,
todos bailando al son que les hace!
Ya se humillan hasta el suelo
con medios compases;
rompiendo con pies ligeros
curiosas mudanzas hacen..."

(A: 192; no hay indicación de figuras, sólo: 'músicos y danzari-
nes danzando al son de instrumentos').

Rodríguez oye cantar a Teresa y exclama:

"Mas ¿que digo? La que suena
¿no es su regalada voz?
Bailo, brinco, zapateo,
doy vueltas de dos en dos
cabriolas y floretas
a tan delicada voz"

(A: 200). Lo anterior era bailado, pero aquí no se indica que lo sea. Al final bailan

"un baile alegre y gustoso
a la usanza fregonil".

B: 157: "B. de la Maestranza". Hacia el final de la pieza ordena la maestranza:

"que cruzando y corriendo parejas
en cuadrillas de a dos todos partan
y tomando veloces sus puestos
empieze el efecto a jugar unas cañas".

De las danzas y bailes tanto aristocráticos como populares, Cotarelo hace una extensa enumeración de ellos y aporta valiosas referencias de los mismos, sobre todo en cuanto a la manera de -

ejecutarse. Son los siguientes:

LA ALEMANA	FOLIAS
LA ALTA Y LA BAJA	FURIOSO
LA AMOROSA	GALLARDA
ANTON PINTADO	GAMBETAS
AVILIPINTI o AVILIPANTA	GATATUMBA
AY-AY-AY	GATEADO
BAILES DEL RIO	GAYUMBA
BAJA (LA)	GITANOS
BRAN DE INGLATERRA	GRAN DUQUE
BULLICUZCUZ	GUINEO
CABALLERO	GUIRIGUIRIGAY
CACHUPINO	HACHA
CANARIO	HERMANO BARTOLO
CAPONA	HU-HU
CAPUCHINO	INDIOS
CARCAÑAL	INES LA MALDEGOLIADA
CARRETERIA	JACARA
CATALINETA	JAPONA
CERDANA	JUAN REDONDO
COLORIN COLORADO	LANTURULU
CONDE CLAROS	MADAMA DE ORLIENS
CONTRADANZA	MALCONTENTA
CONTRAPAS	MARINA
CHACONA	MARIONA
CHAMBERGA	MARIZAPALOS
DAMA	MATACHINES
DANZA DE ESPADAS	MINUE
DELIGO	MONTOKA
EJECUTOR DE LA VARA	MORISCA
ENCORVADA	NIZARDA
ENDIABLADA	NO ME LOS AME NADIE
ESCARRAMAN	PANDORGA
ESPAÑOLETA	PARACUMBE
FANDANGO	PARADETAS

PASACALLE	SARAO FRANCES
PAVANA	SEGUIDILLAS
PAVANILLA	SERRANIA
PERRA MORA	SOMONTE
PESAME-DELLO (DELLO-ME-PESA)	TARANTELA
PIE DE JIBAO	TARATERO
PIPIRONDA	TARRAGA
PIRONDA	TORNEO
POLACOS	TURDION
POLVILLO	VACAS
POLLO	VALENCIANA
RASTREADO	VAQUERIA
RASTRO	VILLANO
RASTROJO	YE-YE
RECHAZO	ZAMBAPALO
RETAMBO	ZAMBRA
RUGERO	ZANGARILLEJA
SALTARELO	ZAPATEADO
SALTAREN	ZARABANDA
SANTAREN	ZARABANDILLA
SANTURDE	ZARAMBEQUE
SARAO	ZARZUELA

Estos, según Cotarelo (3) son las danzas y bailes mencionados en los entremeses y BAILES. Con más o menos vigencia casi todos ellos estaban presentes en el XVII: además de la literatura dramática otras veces nos lo afirma Covarrubias, o el Dicc. de Autoridades, o el de la Academia, ilustrándolos a veces con jugosos e históricos datos.

En cambio, algunos de ellos no eran característicos, por su vigencia, del XVII: 'La Dama', según Esquivel, ya no se usaba en su tiempo; 'El Furioso' y 'La Nizarda' los cita Lope en su "Maestro de danzar", 1594; 'El Minué' se introdujo en España a fines del XVII, lo mismo que 'El Fandango', y estuvo de moda en el XVIII; 'La Contradanza' era un baile moderno a comienzos del

XVIII; de 'La Gayumba' sabemos que es de origen americano, pero nada más cronológicamente...

Por supuesto que esta selección no es completa. Habría - otros muchos más: "Los populares y truhanescos que se introdujeron en los teatros y cundieron en el pueblo fueron muchos..." - (4), enumera hasta 20, que figuran en Cotarelo: 'Juan Redondo', - 'El Rastrojo', 'El Pasacalles'... y termina: "y otra gran tropa de este género que los ministros de la ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo".

A éstos podemos añadir otros más:

LA GAITA
EL PASEO
LA REINA
EL AMOR
EL REY DON ALONSO EL BUENO
LA GORRONA
ZAPATETAS
DONGOLONDRON
ANTON COLORADO
MARTIN GAITERO
LA SEGUIDA (5)

Pellicer (6) trae como derivación de la Zarabanda otros bailes que se ejecutaban al son de ella distinguiéndolos por algunas palabras con que comenzaban sus canciones o letrillas. Además de 'Antón Pintado', 'Antón Colorado' y la 'Perra Mora', ya - vistos, son los siguientes:

TRES MIL TAPIAS DE ALTURA
ADARGA, ADARGA
¿ADONDE, ADONDE?
ANDALLO, ANDALLO, QUE SOY POLLO Y VOY PARA GALLO
AQUEL MACHICO DE BAMBA
AQUELLA ENCANDILADERA
CACHUMBA RIBERA
CARA DE PICARO TIENE

CARRICOCHE QUIERO
DEJAME, DESEO, QUE ME BAMBOLEO
GUARDA EL PALILLO, MINGUILLO
HERMANO TABACO
GUILINDON, GUILINDON, GUILINDAINA
LA BOTICARIA MIA
LA ZARABANDA HARPADA
MARTIN GAITERO
NIÑA QUE ESTAS EN EL RIO
NIÑA DEL SAYO VAQUERO
NIÑA DEL SAYO DE GRANA
NIÑO DE ESGUEVA
NO QUIERO, EA
PAPAGALLO REAL Y BONICO
PARA SU VENTURA
PERRO MELERO
SEÑORA LA DE CISNEROS
YO SOY DUERO, QUE TODAS LAS AGUAS BEBO

Vélez de Guevara en su "Diablo Cojuelo" cita también:

LAS COSQUILLAS DE LA CAPONA

Todo este tipo de bailes y danzas son los que se bailaban - (o podían bailarse) en la comedia como en BAILES y entremeses... Por supuesto, toda esta variedad de divertimento general-aristocrático y popular- no se ejecutó enteramente en las tablas, ni - mucho menos en el BAILE (7). Por los BAILES que recoge Cotarelo y ateniéndonos a las citas claras y expresas de que se bailan, - de todos ellos han pasado al BAILE con toda la seguridad los siguientes:

SEGUIDILLAS
LA GAYUMBA
LA JACARA
PAVANA
CANARIO
AY-AY-AY

LA CAPONA
LA CATALINETA
LA CHACONA
DANZA DE ESPADAS
DANZA DE VIZCAINOS
DANZA DE HACHA
JUAN REDONDO
LANTURULU
LA MARIONA
ZARAMBEQUE
EL POLVILLO
RETAMBO
CONDE CLAROS
LA GALLARDA
EL RUGERO
VILLANO
EL CABALLERO

Puede que también, pues no se nos dice en el texto expresamente que bailan, aunque nos dan la letra o el estribillo del baile:

LA CARRETERIA
GUIRIGUIRIGAY
MARIZAPALOS

- Pero más frecuentes que estos bailes o danzas cortesanas y populares, se bailaban diversos tipos de cantares populares, - la letra de cualquier estrofa con una forma mímica apropiada o - con diversas mudanzas o evoluciones (hechas por los mismos actores de la pieza) que expresaban muchas veces el argumento, ayuda ban a su expresión más completa o simplemente servían a la belle za plástica del conjunto.

Aunque conocemos por medio de los textos literarios cómo - eran la mayoría de los bailes o danzas citados, sin embargo en - cuanto a la exacta y técnica ejecución concreta carecemos de no - ticias claras. Los BAILES sólo nos indican que tocan tal pieza,

o que bailan con "eses"... y nada más.

Por otra parte los tratados generales de danza son también confusos, por eso el "Arte del danzado" de Esquivel Navarro (Sevilla, 1642) único tratado coreográfico fundamental de aquella época, no nos sirve de gran cosa, se expresa en términos oscuros, cita numerosos términos técnicos pero no explica su significado; no nos explica la manera de bailarse las principales danzas de su época, sólo se limita a describir movimientos comunes a ellas, y algunos de éstos -cruzado, carrerillas- presentes en las acotaciones de los BAILES, no son como él los describe. Son más útiles para nosotros en cuanto a danzar se refiere los tratados de Caroso y de Thoinot Arbeau (8).

5.- LAS MUDANZAS

- En cuanto a las mudanzas, éstas son las más repetidas y todas las que aparecen en nuestros Manuscritos según las acotaciones (9):

CRUZADO (26 veces atestiguado).
CRUZADOS (27 veces atestiguado).
CRUZAN
CRUZADO TROCADO
CRUZADO ATRAVESADO
CRUZADOS ATRAVESADOS (2 veces atestiguado).
DOS CRUZADOS (5 veces atestiguado).
CRUZADO REDONDO (5 veces atestiguado).
CRUZADO DE ESQUINA
CRUZADOS ALTO Y BAJO
CRUZADO ABAJO Y ARRIBA
CRUZADO A CUATRO
CRUZADO Y VUELTA (6 veces atestiguado).
CRUZADO Y VUELTAS (2 veces atestiguado).
CRUZADO ARRIBA Y VUELTAS ABAJO

DOS CRUZADOS Y BUELTAS DE ENMEDIO

DOS CRUZADOS Y VUELTAS LAS GUIAS

CRUZADO LAS GUIAS Y VUELTAS. ENCONTRADO EN MEDIO

CRUZADO, CUATRO EN MEDIO Y VUELTAS

POR CRUZADO (6 veces: suele ir la acotación inmediatamente debajo del título al lado del 1° verso o un poco antes).

MEZCLARSE CUATRO MEDIOS CRUZADOS

POR + (2 veces: comienzo absoluto. Probablemente sea el mismo movimiento que el anterior, lo mismo que el siguiente: +, pues Cruz, o Cruzado, sería lo mismo).

+ (3 veces).

+ REDONDA

+ Y VUELTAS LAS GUIAS

CORRO (22 veces).

CORRO GRANDE (9 veces).

CORROS (21 veces).

DOS CORROS (9 veces).

CORROS ATRAVESADOS

CORROS HECHOS

CORROS DESHECHOS

CORROS ENCONTRADOS

CORRO Y VUELTAS

CORRO EN MEDIO Y VUELTAS LAS GUIAS

CORRO POR DE DENTRO Y POR DE FUERA

CORRO GRANDE Y ACABAR (final absoluto).

CORRITOS (3 veces).

BANDA

BANDAS (34 veces).

BANDAS HECHAS (8 veces).

BANDAS HURTADAS

BANDAS HECHAS Y DESHECHAS (2 veces).

BANDAS PARTIDAS Y VUELTAS HECHAS Y DESHECHAS

BAJAR (5 veces).

BAJAR DE GOLPE

BAJAR EN DOS CORROS

BAJANDO

BAJAR EN DOS ALAS Y CORROS

BAJAR DE COSTADO. ENCONTRADOS

BAJAR Y REVERENCIA

BAJAR EN ALA Y REVERENCIA

LOS CUATRO BAJAN (B: 26: ¿movimiento escénico?).

DESHECHA (4 veces).

DESHECHAS (36 veces).

DESHECHAS, TROCANDOSE

DESHECHOS LOS CARAMANCHELES

DESHACER LA INTERPOLACION

DESHECHAS LAS ESFS

CARAMANCHELES (4 veces).

CARAMANCHELES TRAVESADOS

CARAMANCHELES HECHOS

CARAMANCHELES PARTIDOS (4 veces).

CARAMANCHELES DE ESQUINAS Y VUELTAS

CARAMANCHELES CON VUELTAS ALREDEDOR

CARA (¿Caramancheles?).

CARA A CARA (19 veces).

CARAS AL PATIO Y AL VESTUARIO

CARAS AFUERA (4 veces)

CARAS AFUERA Y ADENTRO

CARAS DENTRO FUERA

ENCONTRADO (3 veces).

ENCONTRADAS (7 veces).

ENCONTRADAS LAS VUELTAS

ENCONTRARSE (B: 134: puede ser también indic. escénica).

ESQUINAS EN MEDIO Y VUELTAS (2 veces).

ESQUINAS FUERA Y CRUZADO

ESQUINAS Y VUELTAS

ESQUINAS, LAS, DENTRO Y VUELTAS
ESQUINAS ENCONTRADAS POR AFUERA

ENTREPOLAR

ENTRECORTADO

ENTRECRUZADO Y VUELTA

YSDO / ¿? / ENTRECRUZADO Y VUELTA

INTERPOLARSE (5 veces).

INTERPOLANSE

VUELTA (6 veces).

VUELTA CON LA OTRA

VUELTA CADA UNO CON LA SUYA

VUELTA CON LA SUYA (3 veces).

MEDIA VUELTA

VUELTA Y CRUZADO

VUELTA /¿TRIS U PUESTO?/. CRUZADO DE ESQUINAS

VUELTA EN CRUZ

VUELTA Y /¿CU^a?/ (C: 218: 3 veces).

VUELTA EN EL PUESTO (4 veces).

VUELTAS (24 veces).

VUELTAS EN + (3 veces).

VUELTAS CON LA SUYA

VUELTAS LAS SUYAS

VUELTAS ENTERAS

VUELTAS ENTRECORTADAS HECHAS Y DESHECHAS

VUELTAS +

VUELTAS EN CRUZ (3 veces).

VUELTAS ENCONTRADAS (2 veces).

VUELTAS LAS GUIAS Y CRUZADOS LOS OTROS

VUELTAS LOS DE ENMEDIO Y CRUZADO LAS GUIAS CON PARADAS

VUELTAS EN + Y PARADAS EN ALA

VUELTAS DESHECHAS LAS GUIAS Y + en medio /¿CONPA?ADO?/

(B: 75).

VUELTAS Y CRUZADOS HOMBRES Y MUJERES DE POR SI

VUELTAS TROCADAS EN LAS ESQUINAS Y CRUZADOS

PUESTOS (2 veces: B: 158: ¿movimiento escénico? Por la le
tra: que cada uno tome su puesto, parece indicar:
ponerse en su sitio para jugar cañas...
B: 118: puede ser también acotación de movimien-
to escénico).

PUESTOS Y CARA A CARA

MUDAN PUESTOS (acotación de baile y movimiento escénico -
al mismo tiempo).

EN EL PUESTO (¿movimiento escénico o de baile?).

PASAR Y CRUZ

PASAR Y CRUZADO

PASA (¿?:C:221).

PASITO

CUADRO

CUADRO EN CRUZ

CUADRO TROCANDO LOS 4 PUESTOS LAS ESQUINAS

CULEBRA ("Salen 3 damas haciendo una culebra": B: 96).

CULEBRA DE DOS EN DOS

SALIR Y MEDIA CULEBRA

REDONDO

EN REDONDO

SUBIR (2 veces).

SUBIR POR DE DENTRO

SUBIR Y ALA (3 veces).

LOS SEIS SUBEN (B: 26: ¿movimiento escénico?).

QUEBRADILLO

QUEBRADILLOS

ESES (6 veces).

ESES ENCONTRADAS

TELAR

EJES

LEBAS

FUERA (3 veces; ¿movimiento escénico?)
POR DEFUERA (2 veces; último verso).
FUERA Y DENTRO
AFUERA Y DENTRO
POR DEFUERA ARRIBA
POR DE FUERA Y INTERPOLARSE
POR DEFUERA Y TOMAN LOS PALOS (B: 97: "La Pelota": acot.
de baile y de movimiento -
escénico al mismo tiempo).
POR AFUERA BAILANDO Y EN ALA BAXAR A LA REVERENCIA (B:146
al final absoluto).
POR AFUERA (4 veces).
PARA AFUERA
POR AFUERA Y ALA (4 veces).
PARA AFUERA Y ALA
POR AFUERA Y ACABAR
DE FUERA (2 últimos versos finales).
POR AFUERA Y JUNTARSE EN MEDIO
POR AFUERA INTERPOLANDOSE HOMBRES Y MUJERES
POR AFUERA Y INTERPOLARSE
TRES AFUERA (B: 26: 'se parten tres afuera y...' ¿movi-
miento escénico?).
ECHAN POR AFUERA (B: 26: ¿movimiento escénico?).
DE DENTRO (2 veces).
POR ADENTRO
POR DE DENTRO (2 veces).
ACABAR (2 veces; ¿movimiento escénico? Está la acotación
en los últimos versos donde manifiestan los perso-
najes expresamente la voluntad de acabar el baile).
ATRAVESADOS (2 veces).
TRES AL OTRO LADO (B: 26: 'se parten tres afuera y tres -
al otro lado': ¿movimiento escénico?).
CUATRO ADELANTE (B: 26: 'se parten... y cuatro adelante':
¿movimiento escénico?).

JUNTARSE

TROCAR SALIENDO LAS BANDAS

LO PROPIO

POR UNO (4 veces: B: 93: al lado del 1° verso: quizá no -
sea indicación de baile sino de canto, música;
B: 142: al lado del 1° verso que es cantado por
la G^a;
B: 109: igual que el anterior, pero cantan 4 mu-
jeres;
B: 136: al lado del 1° verso, donde canta sólo -
Pascual).

POR UNO NATURAL (6 veces; B: 104: en la mitad de la pieza
y después de 'toquen'... puede ser enton
ces indic. musical; pero puede ser tam-
bién evolución de baile al estar al lado
de otras evoluciones y bailarse entonces,
por uno natural, esa parte cantada...).

POR DOS (B: 101: al lado del 4° verso; quizá indicación
no de baile).

POR SEIS (6 veces; B: 108: quizá sea el n° de los que bai-
lan, pues sólo canta una;
en B: 122: canta una, dos versos más abajo: in-
dicación de movimiento de baile: 'corro', luego
puede ser un movimiento de baile más.
En B: 103 está en comienzo absoluto, pero antes
la acotación: 'Salen en dos alas bajando 4 hom-
bres y 4 mujeres': entonces si ya bajan 8, ese
6 ¿qué es?).

POR SIETE

EN ALA (2 veces; ¿movimiento escénico? B: 26: 'en ala a-
caban').

EN DOS ALAS (3 veces; B: 118: puede ser también movimien-
to escénico; lo mismo en B: 103 'Salen en -

dos alas 4 hombres y 4 mujeres', comienzo abso-
luto.

B: 26: 'remando en dos alas'¿movimiento escéni-
co?).

A 4 TODOS (en la parte izquierda del texto, y en la dere-
cha: 'Bajar en dos alas y corros'. Luego supo-
nemos que como los zagales y zagalas vienen -
cantando y bailando según acotado, bailan a 4
todos y bajan en dos alas y corros, pues están
estas acotaciones en los dos mismos versos).

Al lado de éstas hay otras acotaciones que se prestan a con-
fusión:


CADA UNO (C: 307: ¿Qué es? Debe ser evolución de baile -
pues está entre otras; como la anterior es -
'vuelta', quizá sea 'cada uno, vuelta').

DE A TRES (C: 122: parece ser evolución de baile).

DE A CUATRO(C: 122: parece ser evolución de baile).

MEDIOS. CRUZADOS CON VUELTA (C: 123: lo más probable es -
que sea 'Medios cruzados con
buelta').

GRANDE (C: 308: ¿? Lo mismo que 'Cada uno', es indica-
ción de baile, pero como está ocho versos más -
abajo que la anterior 'corros', es lógico ver -
que sea ésta 'corro grande').

POR  (al final de los 8 primeros versos).

COR (¿Corro?).

POR (5 veces; al lado del 1º verso).

POR (2 veces; al lado del 1º verso).

POR (al lado del 1º verso).

(al lado del 1º verso).

(al lado del 1º verso).

CON LA SUYA (3 veces; B: 6).

CADA UNO CON LA SUYA (B: 94, indicación de baile, pero -
¿qué movimiento?).

TIRANDO DE LAS DEMAS (¿movimiento escénico? ¿baile? Si bajle
¿cómo?).

REPITEN POR AFUERA Y ACABAR (final absoluto. Pero ¿qué repi
ten? ¿los versos cantados?
quizá sea más que indicación
de baile, movimiento escénico).
co).

REPITEN. VUELTA EN EL PUESTO (B: 109: como el anterior, -
aunque aquí el punto nos puede
de ayudar un poco: repetiri
rían la estrofa cantada, la
cual, se bailaría ahora con
'vuelta en el puesto').

REPITEN CARA A CARA (B: 108: semejante al anterior. Pero
puede ser también movimiento escénico).
co).

VASE Y REPITEN (B: 29: después de 'Por seis': por tanto -
esto es indicación escénica 'vase', y tambi
bién puede ser de baile, pues el 'repiten'
puede referirse a la letra cantada o al -
baile ejecutado. Como hay cinco acotacione
nes de 'vase y repiten' = incierto: ¿qué
es lo que repiten? si no sólo es la letra
y el canto sino también el baile, el movimi
miento que repetirían es 'Por seis').

Por tanto:

Movimientos básicos

CRUZADO

CORRO

VUELTA

Movimientos de cierta importancia

BANDAS

DESECHAS

CARA A CARA

El Cruzado puede ser trocado, atravesado; por Corro: grande, por de dentro...; la Vuelta puede ser en cruz, o media vuelta, - con la suya o con la otra... Las Bandas: hechas, hurtadas, partidas... etc. De donde:

Teniendo como base un núcleo limitado de movimientos -unos 30-, a base de combinaciones y formas de ejecución se consigue una cierta variedad: unas 180 evoluciones distintas.

Así vemos que un movimiento puede ejecutarse una vez: cruzado, o varias: cruzados, dos cruzados..., o combinarse con otros: vueltas y cruzados. La combinación de movimientos aparece con - cierta frecuencia y aporta riqueza plástica a la pieza: 'Cruzado las guías y vueltas.' 'Encontrado en medio', 'Caramancheles de esquinas y vueltas'... etc.

- En estas evoluciones -rarísimas excepciones: 'Cruzado a cuatro', 'los cuatro bajan', 'Salen tres damas haciendo una culebra', 'Los seis suben', 'tres afuera'...- ni se nos dice el nº - de los que los ejecutan, ni la duración, ni nada más; aparece la acotación de forma seca y generalizada. Pero a pesar de ello nos podemos hacer una idea bastante exacta de la mayoría de ellas, e

imaginarnos "grosso modo" su plasmación escénica.

6.- MOVIMIENTO ESCENICO Y MOVIMIENTO DE BAILE

Si distinguimos movimiento escénico: entrada, salida de personajes, mímica, su manera de "estar" en la representación hablada, del movimiento de baile: las evoluciones o mudanzas ejecutadas, vemos que algunos de estos movimientos no tienen una clara separación práctica. Tipo, por ejemplo 'Encontrarse' :B: 134: - ¿qué es, movimiento escénico o mudanza de baile? ¿Las dos cosas a la vez?

Veamos algunos ejemplos:

B: 158: en cuadrillas de dos a dos empiezan a jugar unas cañas; acotado 'juegan las cañas de las esquinas cada banda y encontrada'.

B: 118: 'Salen en dos alas 4 damas y 3 galanes cantando y - bailando'; éstos, por la acotación que hay al lado, parece que - son los que ejecutan el 'bajar en dos corros'.

En otra ocasión: 'juegan las cañas de las esquinas cada vanda y encontradas'.

B: 97: 'Por defuera y toman los palos'.

Clara fusión, pues, de movimiento escénico y evolu-
ción de baile sin poderse precisar exactamente en -
muchos de ellos dónde termina el uno y empieza el -
otro.

Hay otras acotaciones donde dudamos entre uno u otro movi-
miento: 'En el puesto', 'Encontrarse', 'Los seis suben', 'Fuera',
'Se parten 3 afuera', 'Acabar', 'Tres al otro lado', 'En ala',
'Tirando de las demás'...

Estas dudas se despejarían en la representación visual del espectáculo. Por lo que nos queda hoy, la letra impresa o manuscrita, no tenemos más remedio que aventurarnos en hipótesis más o menos certeras y deducir que

la duda de una matemática separación entre movimiento escénico o de baile, se resuelve al unirse bajo la creación de una unidad superior que convierte el 1º en 2º bajo la armonía de la música y la sucesión ordenada de movimientos.

En este sentido si no todos los movimientos que he recogido son claramente de baile, pueden serlo todos en la sucesión visual de la pieza. Así parece demostrarlo, entre otras, la siguiente acotación de B: 26: 'Esto se canta -versos finales- remando en dos años y luego se partes tres afuera y tres al otro lado y cuatro adelante. Los seis suben y los cuatro bajan y echan por afuera y en ala acaban repitiendo la última copla hasta el final de todo'.

Posibilidad de que algunos bailes populares se ejecutasen con las mismas mudanzas vistas de figuras: cruzados, corros, bandas..., que es como se baila el 'Retambo' en el B. anónimo del "Doctor y sacristán", C: 249; Cotarelo -CCLIX- dice que se baila. Ahora bien: teniendo en cuenta que la palabra 'retambo' aparece al final de los versos y que éstos se bailan con las figuras corrientes, entonces: o es simplemente estribillo rítmico y no el baile de 'Retambo', o bien: el baile 'Retambo' se baila con las evoluciones comunes de otras piezas.

En el "Zarambeque de Cupido", B: 144, se baila el 'Zarambeque' con 'cruzados', 'corros', vueltas en cruz' y 'por afuera bailando y en ala bajar a la reverencia'.

En B: 27: dice la acotación: 'toquen la chacona y cantan por ella y en lugar de repetición bailan al mismo son sin cantar, pero las mudanzas acotadas de baile son: 'cara a cara', 'corri-

tos', 'corro grande'... Pero esto también aparece en otros bailes de Corte: 'El Rugero' constaba de varias figuras en las que se daban las manos, hacían cruzados, culebrillas, corros, paradas... (10). Lo mismo ocurre con la 'Gallarda', donde en el "Jardín de Falerina" 1, 3^a, de Calderón, se baila con semejantes acotaciones: 'Culebrilla', 'Danse las manos', 'Tres cruzados', - 'Hacen corros', 'Cara a cara'...

- Cotarelo también admite como evolución de baile los giros o novimientos que yo he apuntado como dudosos y en un principio como posibilidad de ser más bien movimientos escénicos, aunque - al final hemos visto que todos pueden ser y son de baile, en su desarrollo musical y ordenado de la representación. Así pues, - son giros, evoluciones técnicas de baile: 'Subir', 'Bajar', y - sus variantes, 'Acabar', 'Por cinco', y sus variantes, 'Echar por afuera', y sus variantes, 'Repetición', 'Puestos', 'Adentro y - afuera', 'De a tres', 'De a cuatro', 'De dentro', y sus variantes.

- Hay otras evoluciones más (11) que no figuran en nuestros Manuscritos:

LA NORIA

LLEGAR Y CARGARSE Y VUELTAS

CORRO DE MUJERES DENTRO, HOMBRES A LA ESQUINA Y LABERINTO

MANOS Y ENTRAR DENTRO

VUELTAS LAS GUIAS Y LOS DE ENMEDIO PERFIL

ARCADUCES

POR AFUERA Y HURTARSE

BRAN EN CRUZ

BRAN EN ALA

LA Y

CORRO, CAÑAS, BUSCANDOSE LAS GUIAS

TAHONA EN CRUZ

CORTESIA EN MEDIO

MANOS EN CRUZ Y PASAR Y MANOS EN ALA Y AL PUESTO

EN CUARTERONES, BRAZOS EN CRUZ Y EN ALA Y SEÑALAR PUESTOS

LA FUENTE Y CARAS PAREDES Y MANOS Y REMATES
CRUZADO DOBLE Y EN PLANTA PARA ACABAR
CUADRO DE JARDIN, CON VUELTAS, LOS DE ENMEDIO CON LOS GUIAS
FILIGRANA CON VUELTAS
CARRERILLAS
CRUZ EN PARED
HACEN CORRO Y ZAMBRA

Lo que reafirma, pues, lo dicho anteriormente: el enorme y variado despliegue de lazos, evoluciones, y mudanzas de baile -- que recogen estas piezas.

- Estos giros podían hacerse cantando --lo más corriente-- y hablando, pues sus acotaciones van después de una parte cantada y a veces también cortando o interrumpiendo el diálogo.

De cualquier forma, lo más lógico es pensar que en la mayoría de los casos sus movimientos fuesen lentos, pausados, andando o corriendo ligeramente, para poder ejecutarse todo al mismo tiempo. Pero esto no es completamente necesario, pues aunque sabemos que ciertos versos se cantan y se bailan, nada nos impide pensar que el baile, movimiento y evolución, se hiciera no sólo al mismo tiempo que se canta la letra, sino también a continuación de la misma; entonces las evoluciones no serían ya tan pausadas, como afirma Cotarelo --CCXXXII--, sino que podrían acoger --variadísima gama de movimientos, de los más pausados a los más vivos. Por eso al lado de algunas descripciones de los movimientos como esta:

"Bailar firme y bailar quedo
es el seguro bailar,
que el andar saltando siempre
a cualquiera cansará" (B: 52)

tenemos otras que manifiestan todo lo contrario:

"Porque aqueste brío
con tanto donayre...
"Los cuatro vencer queremos
con mudanzas ingeniosas,
que para un Cruzado

que hacemos ahora
los unos dan vueltas
y otros cabriolas" (C: 93).

7.- LA ACOMODACION DE LA LETRA

Entre los recursos típicos del BAILE que no pertenecen a un integrante determinado -otros ya los estudiaremos al tratar los temas generales: personajes, movimiento escénico, extensión...- sino a más de uno, o al BAILE en su totalidad, el más importante y en el que nos extenderemos un poco es: La acomodación de la letra a la música, canto y baile, para graduar sus movimientos o compases. De ahí los estribillos, las exclamaciones, la repeticiones, las acomodaciones, los bordoncillos... Me baso en ejemplos claros, bien porque lo indica la acotación o porque expresamente lo dicen los versos en cuanto a si una parte es cantada o bailada.

. Los estribillos (12) frecuentemente están formados por palabras sin sentido:

"Urruá, urruá
urruó, urruó" (B: 29).

"Bullí, bullí, zarabullí" (B: 36).

"y ay pipiripiqueteque" (C: 26).

"Retambo" (C: 242. ¿Bordoncillo?).

"Chique, chique, morena, hola ao" (A: 127).

"Canario, bona rufa y fa
si mi madre lo sabe matarme ha" (del 'Canario').

"Lanturlú, lanturlú
lanturlú, lanturlú" (del 'Lanturulú').

"Teque, teque, teque
Vaya, Heráclito, un Zarambeque" (del 'Zarambeque').

"Pulidí, pulidí, pulido, alcaldé" (A: 216).

"¡Hola, lirón, lirón" (A: 191. Vaciada de sentido).

"De codín, de codón" (A: 191. Vaciada de sentido).

"Gurumbé, gurumbé, gurumbé
que fase nubrado y quiele llové" (B. de "Los ne-
gros", de Avé
llaneda).

"Li, li, li, ah, ah, ah
guayná, guayná, nihá, nihá
li, li, li, ah, ah, ah,
guayná, nihá" (A: 195: B. de "Los moriscos").

"¡Oxte, morena; oxte, morena!" (A: 198).

"Trébole qué venganza tan linda" (C: 229. Vacía-
da de sentido.
¿Bordoncillo?).

"Y saca y pon y deja la bolsa
y la pirini, pirini, pirinola
y juego y debo y niego la paga
y la zurria, zurria, zurriaga" (C: 269).

Se puede sincopar una palabra, como en el ejemplo anterior
o como en este otro:

"Será mi bol, será mi bol
será mi bolsa la limpiada" (A: 256).

. En la misma línea que el estribillo, aunque no es propia-
mente estribillo, son unos versos formados por palabras sin sen-
tido pero que por su ritmo acentual evidencian el aire y movi-
miento del baile o dejan adivinarse los ritmos musicales:

"Zuribi, trapico, rostripi, suna.
Y el sol la responde:
Tropico, libico, zas, pirilonde.
Y Marte replica:
Gilibu, trastigo, pele, Marica.
Vulcano se queja:
Chumba, cachumba, tustús, ciroseja.
Mas Venus repite:
Gravi, parotide, cras, chiribite.
Si Venus se queja, respóndola así:
Por todos los dioses que faltan aquí,
Mariña, calambu, falala,
bebe, zurumbático, zas, pitití" (A: 243: "Los -
Planetas", de
Benavente. Di-
siento de Cota
relo para quién
estas palabras
sin sentido son
estribillo.

-CLXXXVI-).

Lo mismo en:

"Pipiri, pipiri, pipironda
no lo pide, sí lo toma.
Pipiri, pipiri, pipirinela
por debajo va de la cuerda" (C: 298 ¿Bordonci-
llo?).

"Aleva rima, típica, típica
tumba, catumba
cachumba, ribera" (A: 187).

"Casildí, casildí, casildó, casildó" (B: 31).

"Fala, la, laila, falalá, faila
la fala y la faén" (C: 222).

"Tanta garatusa, tusa, tusa"
"De tal baraúnda, unda, unda" (A: 222. La falta
de sentido viene
por descomposi-
ción de la pala-
bra a manera de
eco).

"Tú, tú, tú, tarán, tarán
Tapala, tapa, tapala tapa
tan, tan, tan" (A: 255. Se intenta imitar el so-
nido de trompetas y atá-
balillos).

"tú, tú, tú, los clarines avisan
tan, tan, tan, y las chirimías" (A: 278: Ruido -
de clarines chi-
rimías).

Otras veces la frase o frases que separadas pueden tener -
sentido, en el conjunto bailado se vacían de él:

"Bullí, bullí, zarabullí
que si me gané, que si me perdí
que si es, si no es, si no soy no fui
por acá, por allá, por aquí, por allí" (B: 37.
El último v.es
"bullí, bullí,
zarabullí" y -
un signo de -
que repiten; -
por tanto puede
ser también es-
tribillo).

O se vacía de sentido la palabra o palabras que aisladas -
pueden tenerlo: 'Quedito' = despacito:

"Teneme requedo quedito" (B: 118. 'Teneme es bor
doncillo, las dos pala
bras siguientes pueden
serlo también).

"Ay zurra, ay zurra
que zurra y andallo" (C: 196).

. Bordoncillos

"Abril y pitín" (A: 206).

"Er la Puerta Cerrada ¡litón!
que vive la risa
y las malas comedias ¡litón!
litoque, vitoque, que y en la Silva" (A: 232).

"Manita" y "Manito en las seg. finales de A: 349:

"Siempre tú has sido vana, manita
desde que te vi;
díganlo los cantares, manita
que andan por ahí".

En B: 4, v. 169, 171, la repetición del "ay-ay-ay-ay", que
anteriormente puede tener sentido, aquí, en una estrofa que ex-
presa alegría: no; luego entonces es un bordoncillo, simple apo-
yatura musical. Pero estas repeticiones del "ay-ay-ay-ay" en sen-
tido amplio pueden funcionar como estribillo... No hay deslinde
exacto y tajante.

La partícula "que" (lo mismo que el "ay" exclamativo) en -
los versos:

"Miren, miren que miren quien laba
que cómo soy labandera
con esta cara
que ay que todas atiendan..." (B: 33).

El bordoncillo puede ir en el estribillo:

"Que vaya y venga al Retiro el baile..." (A:251).

"Ten, ten, ten, ten" (B: 62).

"Teneme requeda quedito
teneme que ya no hay perdidos
teneme que el perdón les pidamos
teneme que ya está conseguido" (B: 118).

. Exclamaciones

General falta de su expresión gráfica en los Manuscritos. Hay que deducirlas por el sentido. Por eso nos aventuramos a - apuntar su relativa abundancia. Su fin primordial es coadyuvar - en el tono rítmico y musical de la pieza (en todas hay acotación de que se canta o baila). Es, en muchas ocasiones una especie de "jaleo" dramático... Veamos algunos ejemplos:

"!Ay Jesús; !qué apacible; !qué linda;
!qué hermosa; !qué cielo;
!y qué linda deidad...!"

"!Ay Jesús; !qué donaire y que brío;
que garbo y qué talla
y presencia gentil...!" (B: 102: repetición exclamativa y en forma paralelística).

"!Oh; !quien pudiera
no acordarse de lo que aborrece
quando quisiera;" (B: 106).

Es frecuente la exclamación "!ay;", pero no para expresar - queja o dolor; está, pues, vaciada de sentido: es sólo bordoncillo o apoyatura rítmica:

"Miren, miren que no hago delito
!ay; porque con mis cristales
afrento el río.
Que !ay; que todas atiendan...

que !ay; que miren aquesta, aquella y la otra..."
(B: 33).

Puede ir sola, sin repetirse:

"!Ay; caminito de la fuente..." (B: 103: rompiendo aparentemente la métrica cuantitativa del verso -música: lima

de aparentes irregularidades).

En el empleo de la exclamación se patentiza también la acomodación de la letra a la música y al baile. Así: lo mismo que - en Lucas Fernandez, égloga 1^a, las exclamaciones del baile final, tipo: "Digo, digo, digo, ¡hai", o "¡Presto, todos; ¡Sus; ¡Acá;..." -Cot. 1, pág. CLXXVI-, de la misma manera sucede con cierta frecuencia en muchos BAILES en el uso corriente de la exclamación.

. Acomodaciones

Por traslación acentual:

"Pisaré yo el polvillo
menudillo, menudillo,
pisaré yo el polvo
a tan menudó" (A: 206).

"Yo vivo remando con mi esposá
Pues no se casará y no remaré
Mi remo es la guarda del dineró..." (A: 216).

"¿Queréris ser puró?
-Si quisiera, si el agua
viniera en elló" (A: 229).

"Como pájaros en jaulá" (C: 73).

Por apócope de la palabra más cambio vocálico, más repetición:

"Y la pirini, pirini, pirinola" (C: 269)
"Y la zurria, zurria, zurriaga" (C: 269)

"Pipiri, pipiri, pipironda
no lo pide, sí lo toma.
Pipiri, pipiri, pipirinela
por debajo va de la cuerda" (C: 298).

Por repetición de una o más sílabas de la misma palabra:

"Corcovicor covicorcobado" (B: 80).
"Picaripicari picarilla" (B: 80).

Por traslación y corte de sílabas (versos de cabo roto):

"Dad un vitor al baí...
sí os agrada este lengua...
pues os servimos dormí..."

Vámonos, dijo mi tí...
a dormir al vestuá..." (C: 218).

Por apócope de la palabra:

"Aquí hay posa, aquí hay posa
aquí hay limpita posada

Será mi bol, será mi bol
será mi bolsa la limpiada" (A: 256).

Repeticiones

Es frecuente la repetición situacional:

"Aquí de mis ministros
¿Qué manda tu voz?
Que llevéis a este hombre que se ha perdido
sin saber cómo ni cómo no" (B: 116).

Esto se repite cada equis versos a la salida de cada persona.

Igual o en forma semejante, paralela -repetición situacional paralelística- ocurre en B: 18, B: 19... Abundan las repeticiones de este tipo. Pueden ser de palabras sueltas dentro de cada verso, de verso o versos enteros; esto último es lo más característico. Pero todavía más frecuente en el BAILE es la repetición, en múltiples formas, variadísima, no de versos o estrofas enteras sino de palabras sueltas o expresiones cortas; también es frecuente la repetición de un verso entero. La plasmación más típica de la repetición es la forma paralelística. Pero veamos ejemplos de todo ello:

En los mismos estribillos:

"Que dímeto tú
que sépalo él" (A: 194).
"!Ay, qué palabra tan buena!
!Ay cómo alegra! Mas !ay! cómo suena!
!Ay qué palabra tan mala!
!Ay cómo gime! Mas !ay cómo amarga!" (A: 230).
"Eso no, eso no" (B: 129).
"Zarambeque vaya
vaya zarambeque" (B: 146; repet. en quiasmo).
"Mas díganme, maq díganme
qué, qué, qué, qué quiere saber" (C: 278).

"Al estanque, al estanque, mozas" (A: 245)

"Trébole qué venganza tan linda
trébole qué donosa venganza" (C: 229 ¿bordonci-
llo?).

"Arma, arma, arma
guerra, guerra, guerra" (B: 105: además está en
situación paralelística).

"Ay dale, dale que dale, que dale" (C: 197: posi-
ble vacío o -
pérdida de -
significado -
el v.: "dar" no
significa na-
da).

"Ello dirá, ello dirá
que déjelo usted, que dejado está" (B: 19: además
en la situa-
ción argumen-
tal no signi-
fica nada, co-
mo si fuese -
un añadido).

"Etelo va volandito al cielo
etelo va volandito allá" (B: 18).

"Tened, tened" (B: 37).

"Parad, parad" (B: 37: van separados e incrusta-
dos entre la seguidilla no guar-
dando su rima, por eso esa apa-
rente irregularidad métrica de -
la seguidilla queda suprimida al
ver que estos versos tienen fun-
ción musical preferentemente; al
cantarlos también por 'Todos' -
sirve de apaciguamiento de las -
hostilidades de los 2 personajes
antagonistas: sigue, pues, la mú-
sica como función relajante y -
suavizadora).

"Mire usted yo me contento
sólo con que mire usted" (B: 73).

"Ya se ve que yo no tengo
sino lo que ya se ve" (B: 75).

"Puede ser que no me mate
si hace lo que puede ser" (B: 75).

La repetición de una palabra y en forma paralelística es -
muy frecuente:

Mús. "Salid, salid
de la casa de amor, alegrías,
para hacer a Vallejo reir.
Hom. Llegad, llegad,
de los celos las penas rabiosas,
para hacer a Vallejo llorar;
llegad, llegad.
Mús. Salid, salid." (A: 188).

"Locos, locos...

Fieras, fieras...

Agua, agua..." (A: 251).

"!Hola, que se endueña el estanque!
!Hola, que endueñándose va!" (A: 245).

Repeticiones de verso entero:

"Di qué tienes, la Catalineta,
di qué tienes, la Catalineta
que te vas de aquí para allí,
que te vas de aquí para allí" (A: 206).

"!Afuera, afuera, afuera!
!Afuera, afuera, afuera!
!Aparta, aparta, aparta!
!Aparta, aparta, aparta!" (A: 233).

"Quien me la compra,
quién me la compra" (B: 152).

"Pues ya salimos todos
pues ya salimos todos" (B: 46).

La misma palabra en el mismo verso; al comienzo o al final:

"Hela, hela, que se va con ella" (A: 340).

"Despertar, despertar, dormiditos" (A: 274: seg.
irregular por
la repetición
musical; músi
ca suaviza ar
monizando las
irregularida-

des métricas).

"Corren riesgo, alerta, alerta" (B: 4).

"Vengan, vengan a mi voz" (B: 128).

"Miren, miren que no hago delito" (B: 32).

"Viva, viva Adonis"

y cuatro versos más adelante:

"Viva, viva Venus" (B: 112).

De una palabra formando un verso:

"Picar, picar, picar, picar" (A: 256).

"Aprisa, aprisa, aprisa, aprisa, aprisa" (B: 20).

"Casar, casar, casar" (C: 205).

"Vaya, vaya, vaya, vaya" (B: 61).

"Hombre, hombre, hombre" (B: 19: repetición de la
última palabra del v.-
anterior a modo de eco
imitativo).

"Látigo, látigo, látigo" (C: 111).

"centinela, centinela" (B: 4).

"Acabar, acabar" (B: 122).

Una palabra, la primera del verso, en dos versos seguidos:

"Hétele, el Remediadorcito;
hétele, que el cartel lo dirá" (A: 256).

La misma expresión en el mismo verso:

"¿Qué nos quieres?¿qué nos quieres?" (A: 274).

"!Ay qué pesari!Ay qué pesari" (A: 349).

"Mírenme todos, mírenme todos" (B: 19).

"Ya nos trae tu voz, ya nos trae tu voz" (B:130).

"Y notad, y notad" (B: 121).

"Y vaya que vaya, vaya que vaya" (B: 78).

"Y tope que tope, tope que tope" (B: 80).

Una expresión en el mismo verso y además en situación paralelística con el siguiente o siguientes:

"A retirar, a retirar, a retirar;
a recoger, a recoger, a recoger" (B: 5).

"En queriéndonos sitiar
lo mejor, lo mejor es escapar.
Pues es la campaña nuestra
procuremos, procuremos llevar presa.
Poco importa la campaña
sino ganar, sino ganar esta plaza" (B: 5: la -
irreg. del rom.
por la repeti-
ción queda a-
nulada por la
música y mudan-
zas).

"Dígalo, dígalo
el remediadorcito.
Dígalo, dígalo
el remediador.
Oyganlo, oyganlo
porque yo se lo digo
Oyganlo, oyganlo
y sabrán mejor" (B: 31).

"No podrá, no podrá, no podrá",

y cuatro versos después:

"Que no hay tal, que no hay tal, que no hay tal"
(B: 54).

"Miren qué lindo garbo
Miren que rostro" (B: 67).

La última palabra o expresión del verso es la primera del -
verso siguiente:

"Según esto diremos.
Diremos ambos" (A: 325).

"Forzados de amor,
de amor, escuchad" (B: 141).

Repetición del verso entero una o dos veces, rompiendo aparentemente la estructura métrica de la seguidilla reg., lo que prueba cómo el canto y la música regularizan la métrica:

"Tenderilla que vendes
de amor las drogas,
de amor las drogas,
de amor las drogas,
¿cómo por las finezas
vendes lisonjas,
vendes lisonjas?" (B: 81).

"Y sus aceitunicas
mudando el nombre,
mudando el nombre,
puedan por las esquinas
esquinas,
echar tacones" (A: 337: repetición de verso entero y última palabra del v. siguiente. Son repeticiones a modo de eco).

"Miente como chiquito,
quedito,
quedito tenga.
Cese la escaramuza,
ninguna,
ninguno muera" (A: 337: la 1ª palabra del verso es la misma que el v. anterior que funciona a modo de eco).

Grupo de palabras, en versos distintos, y en forma paralelística:

"Déjame quejar, Marica,
pues mi suerte es tan amarga...

"Déjame quejar, Perucho,
pues es mi desdicha tanta..." (A: 346).

"!Aquí de mis bajeles;
!Aquí de mis fragatas;
Que la batalla empieza
Que empieza la batalla" (B: 5).

"Alcalde me ha hecho el lugar.
Alcalde me ha hecho el concejo.
Yo no vengo a prender solteras.
Y yo vengo a soltar presos.
A mí me tocan las causas.
A mí tocan los procesos (B: 13).

"Pues que pasar no puedo
sin ser tercera...

Pues que pasar no puede
sin ese oficio..." (B: 77).

Y otras muchas repeticiones de todo tipo:

Repetición paralelística de verso y palabras de los mismos:

"Que amanece el alba
del señor S. Juan.
Porque viene el alba,
el alba, el alba del señor San Juan.
Del señor San Juan" (A: 251).

Preposición inicial del verso, y todo él en forma paralelística:

"A cautivar
A defender
A triunfar
A resistir
A despreciar" (B: 9).

De palabra distintas en el mismo verso:

"Afuera, afuera, aparta, aparta" (B: 19).

La última palabra del verso se repite en el siguiente formando el verso entero; además está en situación paralelística es te último verso con otras repeticiones siguientes:

"Nuzias cuatro. Necedad,
necedad, necedad, necedad" (B: 54).

Una palabra en el mismo verso, más otra que la completa; es ta última expresión se repite en el verso siguiente:

"Vengan, vengan apriesa,
vengan apriesa" (B: 59).

La primera palabra del verso es la última también:

"Vaya a la cárcel, vaya" (B: 76).

Repetición en quiasmo de versos alternados:

"Mucha medida, señores, es ésta.
Baya de baile y baya de fiesta.
Ya yo me angustio de verme tan grave
baya de fiesta y baya de baile" (C: 291).

En un grupo de seg. se repite la primera palabra del 1º verso:

"Pues que pasar no puede..."
"Pues pelo y pantorrillas..."
"Pues usted me moteja..." (B: 77).

Repetición preposicional o pronominal en el mismo verso:

"con lazos, con nudos, con flores, con hojas
le viste, le enlaza, le alaga, le prende" (B: 149).

o del artículo:

"las plantas, las flores, los riscos, las fuentes"
(B: 149).

La 1ª palabra del verso repetida dos veces al final del mismo verso:

"Salgan a residencia, salgan, salgan" (C: 27).

Repetición en hipérbaton y paralelismo:

"Puesto que me amabas...
Que te amaba puesto" (C: 91).

Sólamamente ya con esta exposición queda de manifiesto -
que técnicamente el BAILE posee unos recursos heterogé-
neos, flexibles, múltiples... y esto apoya una vez más
lo que se está viendo poco a poco: género inestable, -
en lucha continua contra la uniformidad, anhelante de
variabilidad, aunque desde luego dentro siempre de -
unas líneas sociológicas, políticas y literarias que -
intentan aprisionarle.

N O T A S

- (1) Algunos recursos quedan ya vistos en el capítulo de "Los - cuatro integrantes"; en estos casos los omito o sólomente - los enuncio sin más comentarios.
- (2) COTARELO, op. cit. t. I, pág. CLXXII.
- (3) La música de algunos de éstos la encontramos en ASENJO BARBIERI: "Cancionero musical de los siglos XVI y XVII", Madrid, 1890.
- (4) PELLICER: "Tratado histórico..." edic. de DIEZ BORQUE, Barcelona, Labor, 1975, pág. 95. Cita y se apoya en Rodrigo Caro: "Días geniales".
- (5) Estos siete últimos los recoge DELEITO: "también se divierte el pueblo", op. cit. pág. 71-77; los cuatro primeros están atestiguados en el Baile anónimo "El maestro de arpa" y Cotarelo -t.I, pág. CCXII- los considera al mismo tiempo tonos y bailes.
- (6) PELLICER: op. cit. edic. DIEZ BORQUE, pág. 101.
- (7) Aunque Rodrigo Caro, hablando de los bailes populares introducidos en el teatro -sin especificar género dramático- y extendidos en el pueblo, al lado de otra gran "tropa" de ellos cita expresamente: 'La carretería', 'Las gambetas', 'El pollo', 'El hermano Bartolo', 'El guineo', 'La perra mora', 'La japona', 'Juan Redondo', 'El Rastrojo', 'La gorrona', 'La pipironda', 'El guiriguirigay', 'El villano o las zapatetas', 'El polvillo', 'La capona', 'El santaren', 'el pasacalles', 'El canario', 'El zapateado', 'El no me los ame nadie...' Por tanto, podemos deducir lógicamente, que éstos

entrarían también en el BAILE al estar algunos de ellos a-
testiguados en nuestros BAILES...

- (8) CAROSO DA SARMONETA: "Il ballarino", Venezia, 1581.
THOINOT ARBEAU: "Orcherografie", Lengres, 1589.
- (9) Algunas acotaciones, por estar en el Ms. como tachadas o ta-
chadas, -son muy pocas- no las computo: B: 74, C: 221...
- (10) CASTRO y ROSSI: "Discurso acerca de las costumbres públicas
y privadas de los españoles en el siglo XVII, fundado en el
estudio de las comedias de Calderón", Madrid, 1881, pág. 55.
- (11) COTARELO: op. cit. t.I, pág. CLXXXIII-CCXXXIII.
- (12) Uno de los significados para la Academia de Estribillo es -
el mismo que para bordoncillo. El otro es el general: "Ex-
presión o cláusula en verso que se repite después de cada -
estrofa en algunas composiciones líricas que a veces tam-
bién empiezan con ella".
Diferenciamos el estribillo del bordoncillo en que éste no
se repite después de cada estrofa, es decir, que no sigue -
un orden numérico de versos para plasmarse. Además el bor-
doncillo según la Acad. es "voz o frase que se repite vicio-
samente". Tipo: "íbamos, macho, y llegaron macho..." pero
¿qué es exactamente "viciosamente"? No hay una separación -
tajante y clara entre las dos palabras. Cotarelo suele iden-
tificarlas: al poner los estribillos más famosos de la Cha-
cona, dice a continuación: "Este poco más o menos era el -
bordoncillo usual en ella". Igual sucede en otros pasajes:
estribillo de 'Juan Redondo' -CCLII-... Por tanto, llamare-
mos bordoncillo a aquellas palabras o frases que no siendo
estribillo sirvan sólo -con frecuencia no tienen sentido o
están vaciadas de él- de apoyo rítmico y musical.

VIII. EXTENSION

Conviene tener en cuenta las siguientes consideraciones metodológicas en la computación de los versos:

. Cuento los versos repetidos cuando aparecen íntegros en el texto. (A veces por su repetición o por la no computación de otros que sabemos o suponemos que se repiten pero que no están en el texto o están incompletos, pueden alterar la estrofa normal).

. Corrijo la disposición del texto no sólo en las seguidillas sino también en otros casos claros. Vg: cuando estamos en un pasaje de romance y hay 2 versos metidos de 4 y 12... etc.

. En algunos BAILES puede haber algunos versos más, pero no están computados porque no están completos al faltarles un verso que se repite como estribillo, aunque sepamos con seguridad, y deductible por la métrica, el verso que falta (B: 71).

. En "Repiten", por ejemplo, muchas veces no sabemos exactamente cuantos versos son; por eso no computo ningunas repeticiones a no ser que estén completas expresamente en el texto. Por ej: "Repiten", y a continuación los 3, 6... versos repetidos.

. Computo el verso que tiene una abreviatura no llegada a interpretar exactamente, pero el verso en cambio se hace patente como tal (C: 266, v. 29).

. Sólo juzgo los dos Manuscritos y las piezas encabezadas por "Baile", no así otras como "Sainete para la comedia...", o "Entremés...", que son o pueden ser BAILES normales.

. Puntúo también como versos la presencia de una especie de bordoncillo o palabras repetidas que engendran verso entero. Vg: v. 141 del C: 348: "or, or, or" (eco repetitivo de la palabra anterior "relor"), "vaya, vaya, vaya, vaya": v. 33 del B: 61, etc.

Según esto:

"B. de los esdrújulos entremesado: 184 versos (Más 2 incompletos).

"La capitana": 86 v.

"Los Consejos": 222 v.

"Las mozas de la galera": 189 v.

"La visita de la cárcel": 301 v.

"Etelo va volandito": 68 v. (No cuento la indicación 'todos' etc., que repite algún verso. Unos 90 o más con la repetición por - "todos. No se sabe exactamente si ese 'etc.' corresponde al último o a los últimos versos a modo de estribillo, por tanto no se sabe exactamente cuantos versos cantados son).

"Mares de Levante": 108 v. (6 versos más si ciertas repeticiones en eco las computamos como versos cortos seguidos de 2 y 3 - sílabas).

"Periquillo non durmas": 77 v.

"El zapatero": 80 v.

"Los locos": 128 v.

"El antojero": 193 v.

"La Barbera": 203 v.

"Madrugones de Galicia": 91 v. (Quizá 2 más si doblamos los versos largos, pero no creo que - haga falta por la irregularidad - métrica del pasaje).

"El Curdillo y 2ª parte de la Rubilla": 186 v.

"Los oficios y casamentero": 162 v.

"La polaina": 82 v. (Quizá 3 más, si en vez de hacer octosílabos los computase como de pie quebrado; se puede, por el -

ritmo...: v. 73, 76, 79).

"B. de Peropando": 67 v. (5 versos menos si en v. 49, 57, -
59, 66, 51, hacemos endecasílabos.
No habría dificultad).

"La gaita": 84 v.

"La 2^a gaita": 87 v. (v.22: ¿incompleto?, puede ser de
bido al Ms, o por voluntad del -
poeta, para variedad...).

"Tabaco y candil": 170 v.

"Juego de trucos": 107 v.

"La ronda de amor": 124 v.

"La boda de pobres": 154 v. (3 versos menos si no desgajamos
los versos largos en dos cortos).

"La Rastrera y la Pescadera": 163 v.

"Señora Inés": 284 v. (más 10 que no computo porque fal
ta el 2º verso de las repeticio
nes; aunque sabemos exactamente -
el verso que repiten.).

"Las mentiras": ¿170?

"La forastera en la Corte": 116 v.

"La tendera de amor": 101 v.

"La livalidad y la abarizia": 146 v.

"El Pintor": 132 v.

"La guerra de amor": 210 v.

"La pelota": 152 v.

"Las gorrondas y el cochero": 132 v.

"El problema": 198 v.

"Las pedidoras": 96 v.

"Los amantes perdidos": 117 v.

- "B. de Adonis y Venus": 110 v.
- "El Registro": 163 v.
- "Los desluzidos": 156 v. (Más 7 versos que se repiten y no
computo.)
- "Los vagamundos": 183 v.
- "Los extrabagantes": 159 v.
- "La Maestra": 94 v.
- "Los juegos de el hombre": 156 v. (Más unos 6 más no compu-
tados por repetición.)
- "Bien puedo pasar sin amor": 148 v. (Unos 11 más por repeti-
ción que no computo.)
- "Buelvome a mis cuidados": 113 v.
- "Con el retrato de Adonis": 180 v.
- "Los forzados de amor": 176 v. (Unos 6 más por repetición,
que no computo.)
- "La cátedra de amor": 137 v.
- "El Zarambeque de Cupido": 182 v. (Más 2 que se repetirían
por el estribillo.)
- "Rompe Amor las flechas": 115 v.
- "El amor y el desdén": 184 v. (Unos 2 más por repetición no
computados. Quizá uno más si el v.
87 lo dividimos en dos. No habría
dificultad.)
- "El amor correspondido y platónico": 148 v.
- "La abejuela": ¿135? v. (Más unos 3 por repetición.)
- "El doctor": 142 v. (Un par de versos más, al margen,
que no los computo porque sobran,
no vienen a cuento: especie de bo-
rrador o anotación.)
- "La Maestranza": 132 v.-----

"Dizen que yo dije ayer": 132 v. (1 menos quizá si los v. 39 y 40 forman uno, pero no veo la - necesidad).

"B. del Examen de sainetes": 124 v.

"Ya es turbante Guadarrama": ¿76? (Más 6 versos, quizá más que se repetirían.
2 ó 3 menos si no parto versos, - pero creo que es necesario como - los he hecho, porque no hay ningún verso mayor. Aunque si no los partimos no habría tampoco dificultad, por la variedad, irregularidad rítmica, métrica...)

"Los chicharrones": 112 v.

"El Relox": 151 v.

"Las calles de Madrid": 114 v.

"El Maulero": ¿94? v. (Dificultad de interpretación estrófica de los versos 35-38, 59-62, 46-49:)

"B. entremesado de los valientes S. el del Campillo y Tala-verón": ¿223? v. (Dificultad de interpretación de los versos 179-182; quizá uno de ellos está incompleto.)

"Jila y Pascual": 125 v.

"Quedico que duele": 78 v.

"B. burlesco del Conde Claros": 173 v.

"Los trajes" 115 v.

"Los esdrújulos": 112 v.

"El boticario": 124 v.

"B. de la Rubilla 2^a parte": 180 v. (Uno más si el v. 100 - lo dividimos en dos: de 5 y de 6

sílabas. No habría dificultad.)

"B. cantado para bailar": 44 v.

"B. de Pero-Pando": ¿73? (Dificultad por la irregularidad.
Pueden formarse versos de 11, pero no lo creo necesario.)

"Las puertas de Madrid": 108 v.

"Damas y galanes": 123 v.

"B. del chocolatero": 128 v.

"Plazuela de Sta. Cruz": 107 v.

"B. del Azicalador": 83 v.

"Los esdrújulos": 60 v.

"El sueño": 118 v. (Posibilidad de formar 3 v. de 10
con los 6 primeros versos, si buscamos la regularidad; entonces serían 116 v.; pero no lo creo necesario.)

"La sortija": ¿89? v. (Métrica muy irregular.)

"Lucrecia y Tarquino": 174 v.

"Las aguas": 117 v.

"La Almoneda": ¿141? v. (Dificultad de separar los versos.
Muchos versos largos: posibilidad de desdoblarse en dos.)

"El médico y el sacristán": 190 v.

"El cúralo todo": 70 v.

"Marizápalos": 93 v.

"Ingenio del alma mía": 116 v.

"Pasqual y Menga": 169 v. (2 v. de 12 los he partido en dos)

"Las cantarillas": 73 v. (Más 3, 7 ó 10 versos repetidos.)

"El Mesón del mundo": 102 v. (Dos v. cortos: computados un

par de veces como uno largo).

"Los ciegos": 129 v.

"Las mudanzas de Jila": 107 v.

"El amor y el interés": ¿118? v. (Métrica muy irregular. Versos de distinta medida; se podrían algunos acortar o alargar pero no hace falta).

"El pintor": 96 v.

"El Montezito": 116 v. (Bastantes correcciones he tenido que hacer en el texto porque su disposición no corresponde a los versos: los de 11 y 12 los he partido en dos de seis).

"Las flores": 109 v.

"Los conejos": 130 v.

"El enamorado": 150 v.

"El talego": 122 v. (El v. 118 podría partirse en dos, lo mismo que el 114 y 120 y quizá también el 113. No habría ninguna dificultad: irregularidad métrica; luego puede haber, pues, 126 versos).

"El Torillo": ¿148? v. (Quizá unos v. más o menos, por la dificultad y posibilidad de diversa interpretación como largos o cortos).

"Los galeotes": 95 v.

"Las lavanderas": 111 v.

"Costanilla y Pescadería": 118 v.

"Las carnes y pescados": 103 v.

"El letrado de amor": 112 v.

"La pintura": 147 v. (Los v. 14, 22 y 44 pueden desgajarse en dos, como gráficamente a parece en el Ms, pero siguiendo - el ritmo trocaico, y al igual que los v. 55-56, 143-4, los he computado por uno).

"Por aquí sí que suena": 107 v. (Los v. 15-16, 17-18, 30-31, 36-37, 42-43, 50-51, aunque estas parejas gráficamente figuran como un verso solo largo, por métrica y rima los he computado como dos; no habría dificultad pero sería - innecesario el que formasen sólo un verso largo).

"El ciego amor": 97 v. textuales y completos. (Más unos 8 v. largos y otros 27 cortos que se repiten. Posibilidad también de que los 4 v. del estribillo - puedan convertirse en 2 largos, por su ritmo trocaico. Los v. 7 y 8 podrían desdoblarse en dos, pero he respetado el texto).

"El mundo y la verdad": 166 v.

"La pendencia": 152 v. (Posibilidad de formarse estrofas de distinta manera haciendo de - dos v. cortos uno largo: 122-152, etc. No lo considero necesario y por eso respeto la distribución - del texto, menos el v. 82 que lo divido en dos, por analogía).

Por tanto, y teniendo en cuenta sólomente los versos textuales íntegros, resulta lo siguiente:

- De los 108 BAILES sólo uno tiene una extensión "anormal"

al pasar de los 300 versos.

Sólamente también 2 BAILES pasan de los 200 versos.

- La extensión mínima: tres BAILES de 60, 67, 68 y un BAILE de 44 versos.

Estos dos casos son los extremos tanto en mayor como en menor longitud y habría que estudiarlos en particular para ver si son auténticos BAILES -sobre todo los más extremos- o para ver -otras características personales o específicas...

- Si sumamos los versos de todos los BAILES y los dividimos por el número de los mismos, nos da una media de 131 versos por cada BAILE. Si los comparamos con los entremeses cantados de Benavente según la "Jocoseria", son de menor extensión, ya que tienen aquellos un promedio(según Bergman: op. cit. pág 191 y sigts.) de 156.8, y de 136.9 en los textos de Benavente sacados de otras fuentes. Por tanto: un promedio el BAILE de Quiñones de 146.8 v.

- La siguiente tabla nos dará algunas luces:

BAILES DE MENOS DE 60 VERSOS: 1

"	"	60-70 versos:	3
"	"	70-80	6
"	"	80-90	7
"	"	90-100	8
"	"	100-110	10
"	"	110-120	17
"	"	120-130	10
"	"	130-140	7
"	"	140-150	7
"	"	150-160	7
"	"	160-170	5
"	"	170-180	4
"	"	180-190	9
"	"	190-200	2
"	"	200-210	0
"	"	210-220	1

BAILES DE	220-230	VERSOS	2
"	"	230-240	" 0
"	"	240-250	" 0
"	"	250-270	" 0
"	"	270-280	" 0
"	"	280-290	" 1
"	"	300-310	" 1

Luego vemos también la variedad en cuanto an N° de versos: desde menos de 60 a 300. Si dejamos a un lado los "anormales": 300-310 v., y los de menos de 60, observamos que:

- Podemos encontrar BAILES a partir de 60 versos.
- Son muy difíciles, escasos los BAILES de más de 190 versos: el 5,5 %.
- Lo normal es que el BAILE tenga de 70 a 190 versos (variedad y movilidad). 68 BAILES tienen estos versos: 62,8 % - sobre los 108 BAILES.

. Son frecuentes los BAILES de 80-100 versos: 13,8%, así como los de 160-190: 16,6 %, y los de 130-150: 13,2 %.

. Haciendo excepción de los 9 BAILES de 180-190 versos: 8,3% el núcleo mayor es el de 80 a 160: 40 %, y de éstos los más abundantes son los BAILES de 100 a 130: 34,2 % (sobre los 108).

. Por tanto:

70 a 190: lo normal: 62 %
 100-150: 38 %
 150-200: 25 %
 80-160: 40 %
 100-130: 34 %

dándose un claro predominio de 100-150 sobre 150-200, abundando más los BAILES de 80 a 160 y como núcleo: los de 100-130, es decir:

80-100 + 130-160 = 33,2 %
 100-130 = 34,2 %

siendo, pues, 80-160 la variada extensión característica del BAI
LE y el BAILE de 100-130 el más representativo.

- Es, pues, como género más corto que el entremés. La extensión en muchas ocasiones podrá aportar bastante a la delimitación y diferenciación de géneros.

- La mayor o menor extensión dependerá de la característica y personalidad individual y de la pieza: fin, estructura, número de personajes, parte cantada y bailada... etc.

- Son también muy abundantes las repeticiones de estribillo o de otras partes de la pieza no computadas, lo que alargaría un poco más el texto -unos 15 minutos- al ser ofrecido como espectáculo.

IX. METRICA

No podemos detenernos en un análisis exhaustivo, verso por verso, para ver el ritmo de cantidad, intensidad, tono, timbre... o las particularidades estilísticas y expresivas que con los mis mos consigue el autor. Esto estaría bien para una pieza concreta, pero no para el análisis de conjunto como el presente trabajo - pues excedería la extensión del mismo. Lo mismo podemos decir - con respecto a las variedades de estrofa, metro... o cualquier - otro aspecto importante de cada Baile en concreto (1). Estudiaré globalmente sus principales manifestaciones para ir deduciendo - las más importantes características a modo de conclusiones definitivas.

1.- PASAJES METRICOS

En cuanto a los pasajes métricos, el BAILE posee gran movilidad. He aquí algunos ejemplos:

- B: 6: romance + romancillo + romance + seguidilla + romance + romance + seguidilla + romance + seguidilla + romance + seguidilla + irregulares.
- B: 10: romance + seguidilla + versos de arte mayor rimados en cons. dos a dos (endecasílabos y algunos - heptasílabos) + romance + quintilla + romance + quintilla + romance + quintilla + romance + quintilla + romance + quintilla + romance + quintilla + romance + quintilla + romance + 4 seguidillas: é-e, o-á, ó-o, á-o.
- B: 21: 9 pasajes en 77 versos (uniendo cada pasaje estribillo y baile).
- B: 52: 7 pasajes en 84 versos: romance + seguidilla + re-

dondilla + seguidilla + pareado + romancillo + pareado.

Estamos viendo, pues, movilidad y variabilidad por el número y la abundancia de pasajes métricos. Por supuesto, más que el entremés donde sólo existe un pasaje de endecasílabos o silvas + romance + seguidilla, o tirada completamente en silvas o endecasílabos + breve romance o seguidilla.

- B: 54: 9 pasajes en 87 versos.
- B: 63: 10 " " 120 "
- B: 93: 26 " " 210 "
- C: 104: 16 " " 115 "

En estos pasajes con frecuencia predomina uno fundamental y es casi siempre el romance.

Son raros pero hay ejemplos de BAILES de un solo pasaje o - dos: B: 1: 168 versos de una tirada de romances en a-o + 4 seguidillas. El B: 71: está todo él en romance: único pasaje, única estrofa y única rima = monotonía. También todo en romance : el C: 110 (aunque los 16 primeros versos tienen rima á-o también, pero no en esdrújulos).

La longitud de los pasajes es variable. Es interesante en este sentido a modo de ejemplo, el B: 96: curioso tanto por la abundancia como por la corta extensión de los pasajes: 30 en 152 versos.

O el C: 196: 13 pasajes en 128 versos (romance + seguidillas + estribillo irregular + seguidilla + estribillo irregular + romance + seguidillas + romance + seguidillas).

O el C: 316: 16 pasajes en 96 versos... etc, etc, etc.

Por tanto el BAILE tiende a plasmarse en 2-6 combinaciones métricas distintas (resumo todas las variantes de esquemas libres e irregulares en uno: formas irregulares) que se extienden en más abundantes pasajes en un marco muy abierto y libre de -

posibilidades.

2.- FORMAS ESTROFICAS

De las formas estróficas llevan la primacía el romance, la seguidilla, los pareados, la redondilla y formas irregulares. Por mas todas muy aptas para el canto y baile, según lo manifiestan los tratadistas de la época (2). Pero además de éstas hay otras muchas más. Veamos sus principales manifestaciones para captar globalmente la variedad y riqueza tanto por el número como por el modo de combinación y de presentación.

- . Romancillo: C: 91; C: 274: con estribillo irregular; C: 290; - B: 18; B: 136; B: 20; ... Cierta frecuencia... En B: 82: variante de romancillo: 10 versos de seis, rima asonante: 2º, 4º, 6º, 9º y 10º; y 11 versos - también de seis que riman 2º, 4º, 6º y 7º, 8º, 9º - con distinta rima, y el 11º con el 2º, 4º, 6º... En C: 277: mezcla de romancillo y endecha: versos impares de 7, pares rimados en 6 (podían considerarse seguidillas de 7-6-7-6...). De 5 sílabas: - B: 63; C: 145 ...
- . Décima: (abbaacddc) C: 74; B: 141: a continuación otra estrofa de la misma estructura, como variante de la décima, pues le falta un verso: abbaacddc; B: 144.
- . Copla real: (ababacdc) C: 302.
- . Sextillas: abbaac de siete sílabas: B: 55: el c, suelto, rima con los pareados siguientes; C: 302: ababba; - C: 303: aabbab.
- . Villancico: A: 190; C: 308: versos heptasílabos.

- . Romance: además del octosilábico, base principal y fundamental BAILE, se manifiesta también en distintas facetas: C: 260: romance de versos de 10 y 12 sílabas: C: 236: de versos de arte mayor y menor; romance - con pie quebrado: B: 93; romance con versos de arte mayor, sin regularidad silábica (de 9 a 14) o - mezclados con otros de arte menor: B: 81.

- . Esquemas libres: "Esta noche los ratones..." en: A: 348; "Lo - que se usa, señor alcaldito" en: A: 222. Con bastante frecuencia; "Si del mundo os han arrojado" - en: A: 239.

- . Endecha: cierta frecuencia también: B: 65; B: 137; B: 53: después de un pareado de rima consonante y el 2° - verso del pareado está repetido al final de la endecha; unidos pareado y endecha por la rima.

- . Octavilla: abbaacce : C: 74.

- . Tercetillo octosilábico: abb consonante: C: 319; aba consonante en C: 132 (quizá sea, por la misma estructura de - la pieza, una redondilla a la que le falta el último verso).

- . Terceto: asonantado: aba: B: 93.

- . Quintilla: abbcc: B: 21; abbab de siete sílabas en B: 54; en B: 69: 10 seguidillas: 9 de abaab y una de aabba; aabba: en C: 209, C: 235; ababa: en C: 246, B: 132, C: 119; abbaa: en B: 134; abaab: en C: 208, C: 244.

- . Cuarteta: muchísimo menos frecuente que la redondilla. B: 54; C: 145: cuarteta de versos pentasílabos.

- . Redondilla: B: 38; B: 42; B: 53; B: 104; B: 132; C: 68; C: 97; C: 132... etc. Con el 4° verso de pie quebrado: - C: 342; de versos pentasílabos: C: 145; redondilla

irregular: 9-8-10-11: C: 375...

. Pareado:

Endecasílabos consonánticos: B: 140 (al final de - tirada de romance, con la misma rima y a modo de - estribillo).

Dodecasílabos asonánticos: C: 268.

Eneasílabo asonántico con bordoncillo: C: 226.

De distinta medida y asonánticos: 11 y 10 versos:

B: 80; 9 y 12 versos: C: 31 (estribillo de seguidi

lla); también arte mayor: C: 88; de 11 y 9 versos:

C: 263 (estribillo de romance y con la misma ri-

ma...); de 8 y 10 versos: C: 297... Otros: C: 313;

C: 303; C: 291; de 7 y 11, y 8 y 11: C: 122: entre

dos estrofas distintas como descanso y puente.

De distinta medida y consonánticos: C: 347; C: 321;

C: 313; C: 52; C: 232; C: 269; C: 291; C: 294.

Regular octosílabo consonántico (liger estribillo

de fragmento rom.): C: 54; C: 71; C: 266; C: 294;

C: 231.

Regular hexasílabo consonántico: C: 375.

El pareado, regular o irregular, por sus formas -

rítmicas, bordoncillos, etc., se ajusta a la músi-

ca y al baile, a pesar de la escasez de acotacio-

nes (sobre todo en el Ms. C.).

. Gaita gallega y versos análogos: Navarro Tomás (3) no los deno

mina así en su estudio de la métrica del siglo de

Oro; clasifica los pasajes correspondientes, según

el verso dominante (endecasílabo dactílico, decasi

labo dactílico, decasílabo y arte mayor, etc.).

También están presentes: A: 232 (altern. de decasí

labo y dodecasílabos), A: 243, A: 254, A: 345, -

C: 260 ("Marizápalos")...

2.1. LA SEGUIDILLA

De todas estas formas estróficas detengámonos un poco más - en la seguidilla por ser el "alma mater" del Baile.

Sobre el origen de la seguidilla, variedad, formas..., merecen tenerse en cuenta los estudios de Clarke, Hanssen, Henríquez Ureña y Bergman, entre otros. Remito a sus trabajos.

Correas parece que fue el primero en dedicarles atención. Ya las estudió a fondo tanto en la forma como en la estructura. Según él, la seguidilla es una poesía eminentemente popular (4), muy antigua, conocida desde hace mucho, aunque con otros nombres (folías, cabezas de cantares). Observa también su variante fluctuación y ejemplifica abundantemente diversos tipos, pero no menciona la seguidilla compuesta (aparece por los años 30).

Hanssen hace hincapié en la enorme variabilidad de la seguidilla, sobre todo en cuanto a los versos largos y al n° de versos de la estrofa. Relaciona el significado con la música: en port. "seguida" es una canción con melodía prestada (5).

Henríquez Hureña estudia históricamente la evolución de la seguidilla desde la mitad del XV y sigue a Hanssen en las fechas de sus primeras manifestaciones en la poesía escrita. Continuamente la cita como un ejemplo de versificación irregular. El metro de la seguidilla precedió en mucho a la música y al baile de igual nombre que aparece hacia 1600 en Mateo Alemán.

El 1° verso es fluctuante: de 6 a 8 sílabas, incluso 9; el 2°: de 4 a 6. Existe también desde temprano la estrofa de tres versos; posteriormente las dos se combinan y resulta la seguidilla de 7+5+7+5+5+7+5 (Tirso, Quiñones).

En la poesía culta llegará con el tiempo la seguidilla a regularizarse en: 7+5+7+5; pero esta evolución durará dos siglos - (6).

Desde 1600 crece en popularidad y llega hasta hoy.

Continúa en sus distintas modalidades hasta Calderón.

Es de carácter popular la fluctuación que se va regularizando desde 1600 a 1675.

También cree que la seguidilla de heptasílabos y pentasílabos es de tipo moderno, por lo que la forma 7+5+7+5 adquiere firmeza en manos de los poetas cultos.

Clarke realiza una síntesis histórica y crítica. Admite como Correas que el origen puede encontrarse en las cabezas de cantares; entonces hay ya seguidillas en las "Cantigas" de Alfonso X, al poder dividirse los versos largos y dar una alternancia de largo y corto... Esto evidencia que la estrofa se usaba, aunque de forma inconsciente como tal estrofa, ya desde las más antiguas centurias de la poesía española (7).

Aboga por el origen oral de la estrofa y la ve también conectada con la música y la danza (8).

Bergman, en su estudio sobre la métrica de Benavente (9), - dice que en él la seguidilla se distingue más por la variedad de las formas que por la cantidad de piezas en que se emplea. Encuentra más de 20 clases diferentes examinadas desde el punto de vista de la medida silábica, "pero nos conduciría a conclusiones erróneas porque para Benavente y para sus contemporáneos la seguidilla no se caracteriza por el n° de sílabas de sus versos sino por la alternancia de dos versos desiguales" (10).

Las agrupa en estos cinco tipos:

- A) De cuatro versos: siguen el paradigma 7+5+7+5, pero también con irregularidades del tipo 6+5+6+5, 6+5+7+5, -- 6+6+6+6, o se alarga el verso con una palabra a manera de eco, o se repite una palabra en un par de versos... - con lo que resultan seguidillas de 10+6+10+6, 12+5+10+5...
- B) De tres versos: 5+7+5.
- C) De cinco versos: 7+5+6+6+5, 6+5+7+8+5, 7+5+7+7+5.
- D) De siete versos: 7+5+7+5+5+7+5.

E) De dos versos: 7+5, 6+5 (pueden alargarse con palabras - en eco).

De lo visto, podemos sintetizar -como metros característicos hasta la época de Calderón, estudiados y atestiguados en los autores citados- las siguientes principales manifestaciones de la seguidilla: 7+5, 6+5, 5+7+5, 7+5+7+5, 5+7+5+7, 6+7+5+7, 7+7+5+7, 8+7+5+7, 9+7+5+7, 7+6+7+5, 6+5+6+5, 8+5+8+5, 7+6+7+6, 8+5+7+5, - 7+6+7+6, 8+5+7+5, 6+4+7+5, 7+4+7+5, 8+4+7+5, 9+4+7+5, 8+5+9+5, - 10+6+10+6, 12+5+10+5, 6+6+6+6, 6+5+7+5, 7+5+7+7, 7+7+8+5, -- 7+5+7+8, 7+5+7+7, 8+6+7+6, 7+5+6+6+5, 6+5+7+8+5, 7+5+7+7+5, -- 7+5+7+5+3+7+3+7+3+7 (estos seis últimos son tres pareados: seguidilla chamberga)...

A todas éstas habría que añadir las que podríamos encontrar "en arreglos más o menos libres combinando sus propios versos en grupos desusados o uniéndolos a otros tipos métricos" (11).

Dentro de la variada fluctuación no la podemos confundir - con la copla de pie quebrado (8+4) o con el romancillo.

El esquema riguroso típico 7+5+7+5 sólo se impone definitivamente con Calderón y los poetas posteriores.

Empleo casi absoluto de la rima asonante.

Origen popular y vehículo de poesía ligera de inspiración - popular que acoge ilimitados asuntos.

Por su procedencia es una canción de baile.

Penetró en el teatro: Comedia, entremeses y Bailes. En este último género, con enorme vitalidad: Benavente es la estrofa rítmica que más emplea (12). El BAILE acoge con gusto esta estrofa en su variadísima fluctuación: un ejemplo más de su gusto por lo popular...

Teniendo en cuenta todo esto, veamos las más frecuentes variaciones -más de 20- de seguidilla que aparecen en el BAILE:

. De dos versos: C: 210: dos seguidillas finales de 8+7 y de 9+7

(pero no hay dificultad en verlas como formas -
irregulares); A: 232.

- . De tres versos: Tipo 5+7+5: C: 219, C: 233, C: 304... Esta es -
la normal según Bergman, pero también encontra-
mos la de 7+5+5: B: 49, y 7+7+5 con rima abc, -
pero "c" rima con romance anterior: B: 59; --
5+10+5: en B: 105; 6(7)(8)+8+5: en C: 215.
Una variante de 5+7+5 es una seguidilla de cua-
tro versos con el 3º repetido: 5+7+5+5: en --
B: 81.
- . De cinco versos: Puede ser variante de la seguidilla de cuatro
versos, pues el último verso es una repetición
y exclamación: 7+5+7+5+10 en B: 137. En A: 227:
7+5+6+6+5; A: 325: 7+5+7+7+5.
- . De seis versos: versos 9-14 de B: 91: variante de la normal, -
pues los dos versos primeros pueden ser como -
puente entre el rom. y seguidilla, teniendo el
2º la misma rima que el romance y seguidilla:
5+5+7+5+7+5; B: 151: variante de la de 7+5+7+5,
pues el 3º y 6º verso es estribillo: --
7+5+6+7+5+6; C: 108: 10+6+6+10+6+6, y --
10+6+6+10+6+6.
Quizá sea también seguidilla de seis: C: 321 -
verso 54-9: 7+5+7+5+7+5.
- . De siete versos: B: 81 verso 49-55, pero es la misma que -
7+5+7+5 con versos repetidos. De la clase "D" -
de Bergman XaYa; b7b: en B: 133, A: 224.
- . De cuatro versos: Tipo 7+5+7+5: este es el más empleado, predo-
mina en mucho a todos los demás y está presente
en el 90 % de los BAILES. Solía escribirse a ve-
ces, por comodidad en dos versos largos. Este -
modelo paradigmático de seguidilla se "deforma"

en múltiples variantes y posibilidades. He aquí las principales:

- 7+5+7+5: pero en los pares se introduce una palabra "retambo", de estribillo y queda así: 7+8+7+8: C: 249.
- 7+5+5+5: rimando todos menos el 1º: C: 290.
- 8+6+8+6: pero se "normalizan" si se cantan como esdrújulos, según se indica al comienzo: C: 341.
- 8+6+10+6: B: 79.
- 6+6+6+6: C: 70, B: 142, B: 130, C: 320.
- 6+5+6+5: que pueden ser 12+6+12+6 si contamos la repetición de la letra cantada y bailada "ábranse las cárceles / ay, ay, ay, ay": B: 4.
- 6+5+7+6: B: 77, verso 105-8.
- 7+6+7+6: B: 5, B: 27, C: 219, C: 314.
- 10+6+10+6: B: 53, B: 79.
- 7+5+7+6: B: 75, B: 60: 7+5(6)+7+6.
- 5+5+7+5: B: 14, B: 149.
- 10+5+10+5: B: 111, C: 359.
- 6+6+6+7: C: 92.
- 5+5+7+6: B: 152: es una variante de una seguidilla de tres versos, pues el verso 2º es repetición del 1º.
- 5+7+6+6: C: 92.
- 5+6+7+5: C: 96; C: 317, donde riman el verso 1º y el 4º.

Entra en distintas y variadas proporciones. Al lado de BAI-LES que recogen sólo un par de seguidillas o tres está el otro extremo en el que su empleo abunda o predomina como el B: 19, o el B: 23: donde menos los ocho primeros versos los 72 restantes

son seguidillas; B: 40 consta de 21 seguidillas, es decir: el 50 % de los versos, repartiéndose los restantes entre romances - sobre todo y algunas redondillas; 25 en B: 76 = el 60 % por lo menos; 20 en B: 96 = 52 % (el 48 % = romance); 15 en C: 19 = el 75 %; B: 63: 48 % (49 % = romances); C: 185 = 18 seguidillas = el 70 % (el resto: romance); C: 190: 23 seguidillas = el 90 % - (el resto: romance).

2.2. FORMAS IRREGULARES

Es frecuente en el BAILE la inclusión de versos irregulares. Por ejemplo, en un pasaje de romancillo o endechas -B: 136-: un par de versos de arte mayor. Aparte de que esto suele ocurrir - con frecuencia donde hay indicación expresa de que se canta o - baila, vemos que esta irregularidad -B: 18- es propia del BAILE que confecciona así formas rítmicas -B: 149, C: 297 verso 73-76- irregulares en la medida silábica pero regulares en la medida - rítmica impuesta por la música: B: 37, C: 274 verso 77 y 80: estribillo de romancillo, B: 54: 3 versos de 10-10-13 unidos al - conjunto por la rima... Por eso no creo en la irregularidad absoluta en el BAILE, pues, aparte de lo dicho, es una irregularidad un poco "artificial", unas veces debida a la repetición de palabras en el canto (sin contar la posible transmisión defectuosa - de los textos), otras veces el verso queda roto o incompleto, pero al repetirse, por la acotación, el verso así como la estrofa se convierten en regular y normal (B: 67). Por tanto, este aparente desorden métrico hay que entenderlo no como deformación sino como libertad de variación estrófica -voluntad de estilo- y exigencia musical.

Así, por ejemplo, en versos que quedan sueltos, el ritmo y la música acentúan una palabra llana como aguda, el verso entonces ya no queda suelto, y el irregular queda paliado al mismo - tiempo por la rima (versos 48-50 de B: 22: "descorchó-Pericó"). La música, por tanto: elemento armónico que limaría las posibles

asperezas "irregulares".

De cualquier manera la tirada de irregular no suele pasar - de 12 versos. Suelen conservar la rima de donde van insertos: - versos 48-61 de C: 306. Suelen ser muy breves y generalmente sirven como puente, ayudados con frecuencia por la rima, entre un metro u otro o entre un pasaje cantado a otro narrado o bailado: B: 54, C: 102... o sirven de corte a la estrofa: así en mitad de rom.: 4 versos que riman entre sí y empalmados otra vez por la rima: versos 8-12 de B: 116.

No suele ser brusca su inclusión por estar suavizada por la rima, la cual, además, une entre sí el pequeño grupo de irregulares.

Sigamos esclareciendo este apartado con unos pocos ejemplos:

- B: 39: monorrimos en asonante de 11-5-11 sílabas. Puede considerarse como derivación de la seguidilla o seguidilla irregular. Incrustado entre tiradas de romance se une a él por la rima. Se bailan.
- C: 119: de 7-7-6-10-6-6 sílabas rimando el 1º y 2º en consonante, el 3º y 6º en asonante. Indicación de mudanza de baile.
- B: 148: unidos por estribillo y rima.
- B: 48: curioso como tirada de versos (55-82) no sometida a regularidad silábica (libertad externa de medida y rima).
- B: 51: formas, esquemas libres unidos por la rima y medida (¿vilancico irregular?).
- B: 102: dos estrofas de 6 versos de distinta medida (arte mayor y menor) rimando en asonante el 3º y 6º.
- B: 37: unidos entre sí por la rima -versos 78-82- y también la estrofa siguiente.
- B: 113: incluido como verso más del romance; es de 10 sílabas. Rima y sirve de estribillo. Indicación de que se baila.
- B: 153: versos 57-70: de arte mayor rimando los pares. Indica-

ción de que se cantan.

- C: 34: versos 71-75: de 9-6-6-9-6, riman todos en asonante; el 2º es repetición de la 2ª parte del 1º, el 5º: repetición del 3º originando así formas rítmicas muy propias - del canto. En medio de dos romances enlaza al segundo - por la rima.
- C: 335: en el romance los dos últimos versos finales: especie de semiestribillo rítmico.
- C: 3: formas de 8 versos heterométricos, riman todos menos el 1º en asonante aguda, que es a su vez la del romance en que están incrustados.
- C: 31: estribillo rítmico de versos irregulares.
- C: 53: 4 versos heterométricos. Riman los pares en asonante.
- C: 88: 4 versos heterométricos. Riman los pares en asonante. Son cantados.
- C: 197: forma de 3 versos. Riman en asonante 1º y 3º. Estribillo.
- C: 234: 2 formas de 5 versos cada una, de arte mayor y menor, repetidas ambas a modo de estribillo. Rimando entre ellas en consonante (pueden andar por los caminos del "villancico irregular o semejarse a él: estribillo, estrofa: romance, verso de enlace, de vuelta, estribillo).
- C: 251: forma de 3 versos: 5-10-10, riman 1º y 3º en asonante - que es la rima del romance en el que están insertos. Puede considerarse seguidilla irregular no citada en la categoría de Bergman.
- C: 278: forma de 3 versos: 9-6-6, rima el 1º y 3º en consonante y tienen además la rima de las estrofas anteriores.
- C: 290: formas de 4 versos, estructura de romance, pero son de 7-8-10-10; tienen la misma rima que la estrofa anterior y el 1º verso rima también con uno suelto de la anterior. Podía formar todo una misma estrofa: romancillo + cuatro

versos finales irregulares, pues todo el pasaje tiene la misma rima: asonante, pares en "éo".

C: 312: 2 versos irregulares de arte mayor -versos 56 y 60- en un pasaje de romance.

C: 314: formas de 3 versos al final de estrofa endecha; riman en asonante 1º y 3º, los dos últimos son de arte mayor.

Formas rítmicas, pues, en el 98 % de los casos.

La rima no sólo une entre sí al pequeño grupo de irregulares sino también une a estos al conjunto anterior o posterior.

La rima y la música les confieren su "danzarina" personalidad.

Añadamos además que alguna vez el irregular no tiene razón de ser y revela el descuido del poeta o el error de la transmisión: versos 15 y 58 de C: 75; el 3 y 4 de C: 86; el 82 de C: 114; el 32 y 57 de C: 231; el verso 6 de B: 140. Alguna vez es fruto de sometimiento a expresión ya hecha y tónica: verso 175 de B: 142. Otras veces es voluntad del poeta para la variedad, ruptura de moldes, acomodación musical... etc.

Alguna vez algún grupo de irregulares: 153-5 de B: 118 no están unidos por la rima al conjunto anterior aunque sí entre ellos. Son bailados: como ya hemos apuntado, la música y mudanzas suavizarían esta postura limando su posible "aspereza".

El grupo de irregulares suele ser con mucha frecuencia (70 %) el estribillo de gran parte del BAILE, Quizá como estribillo habría que entender la repetición al final de la estrofa de expresiones como "Ay, ay", convirtiendo así el verso en irregular, y otras semejantes.

No es lo corriente pero hay BAILES donde la irregularidad versal sobre todo y estrófica es bastante abundante: C: 236, C: 372...

Podemos ya afirmar entre otras cosas que el BAILE de base -

métrica regular y silábica, se abre, enriqueciéndose en movilidad, en un sinnúmero de formas irregulares fusionadas en la particularidad de la música y de las mudanzas.

3.- RIMA

Podemos afirmar que el BAILE tiende a la rima asonante, la cual se presenta en un 70-80 % en relación con la consonante - (30-20 %). Esta última, por tanto se da en pocos BAILES y en menor porcentaje, aunque hay BAILES donde abunda: en B: 21 figura en el 90 % de los versos. Presente en las estrofas ya vistas: redondilla, quintilla, pareados regulares e irregulares, y en -- otras formas irregulares...

Teniendo en cuenta que la asonante es la base del BAILE veamos algunas particularidades de la rima (asonante y consonante, aunque, por lógica sean en la mayoría de los casos particularidades propias más de la asonante).

. Encontramos todo tipo de asonantes: agudos, llanos, esdrújulos.

. En B: 145: en el mismo romance se pasa de rima "éa" a "áa" poniendo un verso de enlace: el 75, para que no haya mucha distancia en la rima; así y todo falta un espacio rítmico. Acotación expresa de que se canta.

. Un par de casos solamente en que hay falta de rima: C:226 verso 96 de la redondilla; debido quizá a descuido del poeta o a copistas.

. Generalmente hay una asonancia principal (B: 65: 124 v. - óa) en el 90 % de los BAILES. Menos frecuente: dos asonancias principales: C: 331: "éa" y "ó".

. Esta asonancia principal ocupa el 60-80 % de los versos y

suele ser romance: C: 331, C: 310, C: 304... Pero variabilidad: un 30 % en C: 185; 15 % en C: 190. A veces, pocas, llega a ocupar el 99,7 %: B: 55; el 98 %: C: 336. Suele ocurrir que también se da en una serie de seguidillas (u estrofas análogas) seguidas: éo: B: 79; aunque lo normal es que las seguidillas se independicen en cuanto a la rima, pero hay casos en que guardan la del romance anterior: B: 116.

Hay testimonios de BAILES de rima única: B: 142, C: 110, C: 271.

Esta asonancia principal tiene también libertad de colocación y movilidad, parte de ella suele ir al comienzo casi siempre en el 90 % de los casos, después se desparrama libremente - por el BAILE. Es de notar como singularidad que en el C: 322 ocupa justamente la 2ª mitad de la pieza sin estar presente al comienzo.

. Alternancia de rimas, pasajes cortos con rimas diversas: es lo más frecuente (B: 23: áo, éa, éo, áo, éa, óe, áo, ío, ía, ío, ée, óa, áa, éo, éa, úa, éa, áa) y aporta agilidad, variedad, movilidad... Pero es muy frecuente que además esto esté engarzado -sobre todo en la alternancia de romance + seguidilla- por la rima principal del romance que, al no ser única la de la seguidilla, permanece a lo largo de la pieza como elemento rítmico-unitivo del mismo: B: 96.

. Los cambios de metro y estrofa no suelen ser bruscos, con cierta frecuencia van unidos por la rima: C: 290, B: 91, C: 297... Así el verso sin rima de un romance, por ej., rima con la anterior seguidilla: B: 60 verso 94, o con la estrofa siguiente: B: 79: verso 25... En B: 105 la rima del romance es la misma que la de la seguidilla anterior; en B: 112: igual que la de las endechas anteriores. Incluso hay casos en que las seguidillas que -suelen tener rima independiente guardan la del romance anterior, pero esto no suele ser lo normal: C: 233 versos 66-68, 80-82; o el romancillo; C: 274: la del romance. En C: 228: riman el 1º y 3º de endecha -versos 157, 159- para que no sea brusco el paso -

de pasaje totalmente rimado: redondilla, a parcialmente rimado: endecha...

. La pobreza de timbre se manifiesta en los BAILES de rima única: B: 71: 287 versos de rom. con única rima, pero demuestra al mismo tiempo que en el BAILE cabe todo (monotonía y pobreza aquí, pues al ser única rima trae consigo la repetición de palabras en ella, abuso del futuro, traslaciones de acentos, etc.).

. Versos y formas irregulares tienden a guardar la rima del rom. o estrofa al que siguen y a rimar entre sí.

. Libertad de rima en formas, orden, distribución. Valgan - los siguientes ejemplos:

Se pierde el timbre de la vocal no acentuada, aun en hiatos: así hay rima asonante aguda "a" entre "jugar-cae-hay": B: 119. Esto que leído o hablado puede parecer un tanto brusco pier de su aspereza al ser cantado. Hay bastantes ejemplos en los que "hay" rima con "á": B: 146. En B: 146: ríman "óí-óe"; en C: 1: "ór-hoy", "Dios-error"; en C: 306: "animal-estais".

Los versos sueltos del rom. (impares) ríman: 1º y 3º de - B: 147.

A veces se acentúan palabras vacías, e incluso son traslación de acento: "aunque": B: 73; "quién": B: 75; "qué": B: 96; - "porqué": B: 96; "dígaló": C: 357; o en los esdrújulos falsos: "Cárrasco"...: C: 336.

Seguidilla, endecha y formas irregulares: la misma rima: C: 314.

Versos sueltos de rom.: ríman con estrofa anterior: C: 319 versos 89-91.

Más de tres versos seguidos con la misma rima consonante: B: 51, C: 39.

Siete versos seguidos rimados en asonante "o": C: 3.

Aunque en el Ms. esté sin acento, por el ritmo y música, suponemos acentuada para la rima la palabra "sainetés": C: 31.

El primer verso libre de rima -romancillo de 6, verso 138 de C: 64- rima con el último de la estrofa anterior; o el último de rom. rima con el cambio de rima que se da a continuación en - la misma tirada de rom.: C: 82 verso 158.

En rom.: dos versos seguidos rimando: C: 96 versos 7 y 8.

Para rimar una palabra se la corta -verso de cabo corto-: "está-ná-pá" en C: 221.

El estribillo no rima entre sí sino uno de los dos versos con la endecha en la que está inserto.

El verso que debe ir sin rima en la seguidilla, rima: -- abbb: C: 290; o el primer verso suelto de la seguidilla rima con el 2º y 4º: aaba: C: 300.

En pasaje de redondillas hay una cuyos versos 1º y 4º riman en asonante: C: 300 versos 33 y 36.

4.- ESTRUCTURA

La estructura típica del BAILE suele ser: breve presentación de la acción en romance (tiradas de 10 a 40-60 versos: variabilidad) + seguidilla + breve pasaje en rom. (presentación de cada personaje con su problema) + seguidilla (respuesta comentario al mismo...). Es decir: menos la tirada más grande de romance inicial presentativo: alternancia breve de romance + seguidilla en armónica y paralela proporción.

Sobre esto: variaciones movibles tanto en la alternancia de rom. + redondilla + rom. + breve pasaje irregular + rom. + seguidilla: B: 38; o entre esta alternancia de rom. y seguidilla se - incrusta una tirada de quintillas: B: 68; o se incrusta en el - rom. una endecha con la misma rima: B: 109; o entre el rom. se - incrustan quintillas y las seguidillas sólo están al final: C: 242...

La seguidilla aunque puede figurar en cualquier parte del -
BAILE está presente casi siempre en el final y final absoluto -
(80-90 %).

Combinaciones métricas: de 2 a 5 diferentes, aunque en va-
rios pasajes y en proporciones diversas, diferenciándose así, -
por su abundancia, del entremés (13).

Bastante frecuente también: la terminación de la pieza en -
una serie de seguidillas:

10	seguidillas	en B:	64.
8	"	"	B: 65.
4	"	"	B: 70, C: 103.
6	"	"	B: 103, C: 123, C: 242.
9	"	"	B: 108, B: 118.
6	"	"	B: 116, C: 200.
12	"	"	C: 185, C: 190.

Pero hay variedad, pues puede terminar en:

Seguidilla con estribillo pareado: C: 31, C: 304.
Villancico: C: 308.
Endecha con estribillo: C: 229.
Quintilla: C: 235.
Redondilla: C: 253.
Romance y estribillo irregular: C: 264, C: 293.
Romance y estribillo regular: C: 323.
Formas irregulares: C: 379, C: 278, C: 315.
Pareados irregulares rítmicos: C: 298, B: 80.
Romancillo: B: 139, C: 91.

Aunque el BAILE tiende a comenzar por romance, también hay
libertad, debida entre otras razones a música, tonos... Así algu
nos comienzan por:

Seguidilla: C: 320, C: 75, B: 104.
Romancillo: B: 112.
Versos irregulares unidos por rima: B: 132.

Quintilla: C: 119.

Redondillas: C: 222.

Redondillas con pie quebrado: C: 342... etc.

Observamos también que la seguidilla se cantaba y bailaba,
si nos atenemos a las frecuentes indicaciones de ello al final
de la misma: B: 118, C: 123, etc.

Por tanto: ROMANCE y SEGUIDILLA: los ejes estróficos y mé-
tricos del BAILE pero sin someterse a estructuras fijas sino en
constante libertad, variabilidad, multiplicidad de formas...

Pongamos todavía unos pocos ejemplos más:

Una seguidilla se repite a modo de estribillo: B: 136, B:
147.

Tirada de seguidillas con la misma rima asonante bien la -
misma que los versos anteriores o bien otra distinta pero
la misma entre ellas: B: 142.

El BAILE es todo en romance: C: 110; o casi todo, menos -
las seguidillas finales: C: 336...

No hay ningún BAILE, en cambio, sólo de seguidillas, aunque
éstas lleguen a abundar y representar hasta un 90 %: C: 190:
23 seguidillas.

El 50 % de la pieza es romance de versos de 10 y 12 sílabas:
C: 260.

Abundancia excesiva de una estrofa: romance: B: 55; redondi
lla: C: 222; seguidilla: 104.

A veces, para separar o unir estrofas hay un estribillo: C:
31 (entre las seguidillas finales, estribillo de dos versos
irregulares monorrimos).

C: 131: 10 redondillas seguidas.

C: 265: casi todo él hecho de pareados.

C: 320: comienza por una tirada de 9 seguidillas... etc.

En síntesis:

- La música y el baile suavizan y liman asperezas engarzando disparidades en un todo único y conjunto y armónico (asperezas de rimas "fuertes", de pasajes irregulares, de cualquier anomalía: espacios sueltos de rima).

- Libertad y movilidad: no hay estructuras fijas ni sometimiento a moldes ahogantes.

- La irregularidad recae sobre todo en la medida silábica - de los versos. Versos irregulares y algunas estrofas como el pareado sirven de descanso entre composiciones del mismo metro. - Son aptos para el canto donde se regularizan.

Es decir: de todo lo expuesto, deducimos y afirmamos:

Que el BAILE, dentro de algunas limitaciones típicas del género, no posee uniformidad métrica, ni existe en él sometimiento prefabricado, sino que con la ayuda y complemento unitivo musical tiende a la variedad, movilidad, libertad, agilidad, manifestándose todo ello en la rima, en los versos, en las formas, en la estructura.

N O T A S

- (1) Esto lo realicé en la memoria de Licenciatura y, por ejemplo, el "B. de los galeotes", me ocupó 33 folios. Sobre la métrica de los BAILES de Benavente H. BERGMAN en op. cit., pág. 189-260 ha realizado un magistral estudio en extensión y profundidad. Siendo Benavente el principal autor de BAILES, algunas de sus conclusiones sobre él pueden tener valor general, como veremos.
- (2) DIEZ ECHARRI, E.: "Teorías métricas del siglo de Oro" Madrid, CSIC, 1970, pág. 177-264.
Véase también: ALIN: "El cancionero español de tipo tradicional", Madrid, Taurus, 1968, pág. 13-146.
- (3) NAVARRO TOMAS: "Métrica española", Madrid, Guadarrama, 1972 pág. 239-304.
- (4) CORREAS: "Arte de la lengua castellana", 1626, edic. de ALARCOS GARCIA, Madrid, 1954, pág. 447-448.
- (5) HANSSEN: "La seguidilla", Anales de la Univ. de Chile, CXXV, 1909, pág. 697-796.
- (6) HENRIQUEZ UREÑA: "La versificación irregular en la poesía castellana", Madrid, 1933, pág. 82. Abundantes citas e indicaciones bibliográficas: pág. 163 y sigts.
- (7) CLARKE: "The early seguidilla", Hispanic Review, XII, 1944, pág. 218.
- (8) Ver: RODRIGUEZ MARIN: "El Loaysa de 'El celoso extremeño'", Sevilla, 1901, pág. 275 y sigts.

- (9) BERGMAN: op. cit., pág. 189-260.

- (10) BERGMAN: op. cit., pág. 227. Para el estudio de la seguidilla antigua y moderna, la progresiva folklorización..., etc., es interesante: FRENK ALATORRE: "Estudios sobre lírica antigua", Madrid, Castalia, 1978, pág. 244-258.

- (11) HENRIQUEZ UREÑA: op. cit., pág. 220.

- (12) BERGMAN: op. cit., pág. 225.

- (13) BERGMAN: op. cit., pág. 194.

2. 2

X. TEMAS

Intentamos en este capítulo adentrarnos en el aspecto temático del BAILE, en la Tematología..., pero no pretendemos clarificar las distintas partes de la misma: tema, asunto, argumento, motivo, leitmotiv.

No pretendo elaborar una acabada Teoría literaria, sino un intento de acercamiento a estos enmarañados conceptos que la crítica última ha intentado desvelar, para, en una personal asunción y reelaboración, sentar unas bases claras y sencillas que nos ayuden a conseguir nuestro objetivo: descubrimiento y clarificación de los contenidos en el BAILE.

La confusión terminológica es grande. Se identifica (o no se distingue) el argumento con el asunto (1), con el motivo, con el tema... Retengamos algunas interpretaciones de los más importantes críticos:

Para Kayser el asunto es el material, las fuentes (normalmente extraliterarias) de las que el autor elabora su texto. Estas pueden ser muy diversas: literarias, históricas, periodísticas, la propia observación y vivencia personal: "Lo que vive en una tradición propia, ajena a la obra literaria y va a influir en su contenido, se llama asunto" (2).

Motivo significa "susceptible de movimiento", "causa de movimiento". Unos lo entenderán como "lo que mueve la acción". -- Otros ven en él la unidad mínima del tema o la mínima unidad argumental, por eso, según Frenzel (3), una cadena o complejo de motivos forman un argumento; aunque indica también, según la crítica inglesa, alemana y francesa, la confusión existente entre tema, argumento y motivo.

Forster distingue claramente entre fábula o historia y argumento o trama (4). La historia es la mera sucesión de hechos no concatenados; el argumento es la estructuración de esos hechos, sometidos a una sucesión causal.

Recientemente Anderson Imbert, en su extraordinario libro -

sobre el cuento (muchas de sus conclusiones valen también para - otros géneros y pueden servir como una Introducción a la Literatura), pone el dedo en la llaga al pasar revista a las teorías - de los principales estudiosos: Robert Curtius, Lord Raglan, Elisabeth Frenzel, Kayser, Eugene H. Falk, Todorov, Harry Levin...

Deja al descubierto la abundante terminología (con lo que - estoy totalmente de acuerdo) que sobre el respecto existe: hay - más palabras que conceptos (muchas de ellas son sinónimas) y nunca habrá un acuerdo general a escala crítica internacional. Indica cómo en lengua castellana para denominar al contenido -los - conceptos abstraídos por el lector- hay abundancia terminológica: "contenido, tema, motivo, tópico, fondo, materia, asunto, tesis, base, idea, pensamiento, mensaje, sumario, propósito, estrofa, - sujeto, objeto, fábula, tipo, cosa, plataforma, campo, tema, programa, esquema, punto, orden, tela, idea fija, etc." (5).

Se inclina por denominar "asunto" a los contenidos generales, reservando "tema" para los específicos; aunque no parece interesarle (quizá no la haya) una distinción absoluta, pues al hablar de los temas parciales del cuento: el casamiento del viejo con la doncellita, el triángulo erótico..., etc., dice: "Son temas -motivos, leitmotivos, tópicos o como se los quiera llamar- que están entre la tradición y la invención, pues el narrador, - aunque los tome del pasado histórico, los renueva con su talento personal" (6).

Distingue entre "tema" e "idea": esta última la pone el escritor en su interpretación vital, penetra en los tejidos del - cuento desde dentro: "El 'tema' es una abstracción obtenida por el crítico en una operación lógica. La 'idea' está en el cuento; pero el tema está fuera del cuento" (7).

Esta falta de precisión y de deslinde exacto se patentiza - también entre nosotros: Cotarelo (8) identifica "asunto" con "tema"; Carreter y Correa llaman "asunto" al "argumento" de un texto: "Reducción breve, narración de lo que ese texto narra más ex-

tensamente. Pero conserva en sustancia sus detalles más importantes" (9).

Del asunto llegan (Carreter y Correa) al tema quitando todos los detalles y definiendo sólo la intención del autor, "la célula germinal del fragmento" y aportan como características del mismo: la claridad y brevedad, tratando de "dar con la palabra abstracta que sintetiza la intención primaria del escritor"; tampoco debe poseer elementos superfluos ni faltar ningún elemento fundamental. Así, la definición del tema será "clara, breve y exacta", y su fijación se logra "disminuyendo al mínimo posible los elementos del asunto y reduciendo éste a nociones o conceptos generales".

La Academia, en la última edición de su Diccionario define el tema como "Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso", y "Este mismo asunto o materia". La voz asunto, la define como "Materia de que se trata" y "Tema o argumento de una obra". El argumento es "Asunto o materia de que se trata en una obra".

Sirva todo esto para ver la confusión terminológica existente. En lo que casi todos están de acuerdo es en entender el leitmotiv como el motivo principal, recurrente de una obra o conjunto de ellas. En cuanto a motivo, tema, asunto (como hemos visto) la solución ya no es tan clara...

Nosotros llamaremos tema a la idea básica del texto, al significado del argumento, al concepto general, a la idea central, a la intencionalidad del escritor. Trataremos de encontrar (según Lázaro y Correa, y siguiendo sus directrices en el enunciado del tema) la noción o concepto general, el núcleo primigenio.

Asunto será el contenido general, el mundo externo tomado en consideración (por contraposición a tema: idea básica que interpreta ese mundo). Intentaremos esbozar, así, un intento de clasificación tanto por temas como por asuntos.

Teniendo esto presente, enunciemos el tema de cada uno de -

los BAILES:

- Tristeza de Mónica ante la condena de Junípero, preso, y libertad de éste por indulto del príncipe (B: 1).
- Pérdida del dinero del Hombre por el asalto de la Mujer - (B: 4).
- Rompimiento de las mujeres con sus galanes, por consejo - de su tía, porque aquellos prometen pero no dan (B: 6).
- La vida de 4 mujeres en una "casa de galeras" (B: 10).
- Libertad que da un alcalde villano a los presos en la visita a la cárcel oponiéndose al otro alcalde que los quiere retener (B: 13).
- Enfrentamiento y ruptura amorosa Hombre-Mujer por el pedir de ella y el negar de él (B: 18).
- Anodino enfrentamiento dialéctico del Hombre y de la Mujer (B: 19). (¿Sin tema? Es bailado desde el comienzo. - Diálogos intrascendentes de los personajes subordinados a la música, canto y baile...).
- Apetencia de dos zagales, uno rico y otro pobre, por la misma moza, sin que ésta se decida por alguno de los dos para ser su esposa (B: 21).
- Consulta amorosa al "zapatero de amor", de las mujeres, y petición por parte de éstas de regalos y negativa de aquél (B: 23).
- Descripción de diversos tipos de "locura" en los actores de una Compañía (B: 27).
- Consulta amorosa de los personajes al "antojero de amor" (B: 29).
- Pregón y venta de manjares mañaneros (B: 36).
- Condena del Zurdillo, preso, y presentación y alabanza de sus hazañas (B: 38).

- Ofrecimiento del marido o de la mujer apropiados que hace el casamentero a los personajes que le consultan (B: 40).
- Persecución de talego de dinero de un hombre por parte de las mujeres (B: 48).
- Discusión amorosa y reconciliación entre Menga y Bras originada por los celos que él tiene de ella (B: 50).
- Diálogos intrascendentes de Jila y Bras y baile que todos ejecutan (B: 52). (¿Sin tema? Apenas lo hay. Puede haber también un 2º tema: las disputas amorosas entre ellos; pero esto es, más bien, el tema de la letra que cantan y bailan).
- Dolor de Pascual por celos de Jila (B: 53).
- Encuentro de unos personajes no humanos (Candil, tabaco) y, ya en libertad, narración de sus fechorías hampescas (B: 55).
- Consulta amorosa de los personajes al garitero de trucos (B: 59).
- Consejos del Amor y sus atributos (gusto, memoria, pena...) al enamorado (B: 63).
- Presentación de la vida de los pobres de Madrid (B: 65).
- Disputa amorosa de la Rastrera y de la Pescadera por el mismo hombre y triunfo en la misma de la Rastrera (B: 68).
- Descripción y presentación por unos representantes, del tono "Doña Inés" en su música y letra (B: 71).
- Presentación de las mentiras de la Corte y (tema 2º) consejos que da la Verdad a los mentirosos (B: 76).
- Primacía en la Corte del Interés sobre el Amor (B: 79).
- Primacía en la Corte de los aspectos negativos en las manifestaciones del Amor (B: 81).
- Triunfo de la templanza en el enfrentamiento antagónico -

de la Liberalidad y la Avaricia (B: 83).

- Presentación de diversas personas queridas (B: 91).
- Resistencia aparente del Hombre y la Mujer en la guerra - del Amor y vencimiento de ésta con sus armas (B: 93).
- Enfrentamiento dialéctico-amoroso de los hombres y de las mujeres y victoria de éstas (B: 96).
- Ofrecimiento amoroso de las gorrinas al cochero, previo - pago, y negativa de éste (B: 101).
- Preferencia de los zagales, en los padecimientos de amor, del aborrecimiento al olvido (B: 104).
- Petición de regalos de las mujeres a los hombres y negati va de éstos (B: 107).
- Consulta de 4 mujeres al zahorí sobre el paradero de sus amantes perdidos (B: 109).
- Resolución de Venus y Adonis, después de dialéctica amoro sa, de ser sinceros en el amor, puesto que se quieren (B: 112).
- Presentación en el Registro de algunos vicios o males de la Corte (B: 114).
- Presentación de la estupidez de unos hombres que han perdido su fortuna por "deslucimiento" (B: 116).
- Presentación de diversos tipos de vagamundos (B: 118).
- Presentación de amores extravagantes (B: 128).
- Consejos de la maestra de amor a sus discípulas (B: 130).
- Descripción del dulce padecimiento amoroso de Pascual y - Anarda y pintura de la belleza de ésta (B: 132).
- Ruptura amorosa de los dos zagales ante el sufrimiento de los celos (B: 134).
- Sufrimiento amoroso de Pascual por el rigor de Gila y - triunfo final del amor (B: 136).

- Tristeza de Gila por los celos de una ausencia de su marido Pascual y alegría de todos por su vuelta (B: 137).
- Encuentro en las plazas de Denia de unos forzados a gale-ras, con sus amores, libertad de uno de ellos y alegría - de todos (B: 140).
- Presentación por parte de la Catedrática de amor de las - distintas clases de éste (B: 142).
- Triunfo en el amor del gusto y no de la razón (B: 144).
- Exposición vaga de distintas manifestaciones del amor: quejas y deseos de amor-dinero (B: 147).
- Firmeza de dos zagales: en el desdén de ella, y en el - amor de él (B: 148).
- Enfrentamiento del Amor Correspondido y el Platónico por la primacía; paces entre ellos por mandato de Venus y predilección de ésta por el Platónico (B: 151).
- Quejas de amor de un zagal a su amada (B: 153).
- Remedios del Doctor a los enfermos de amor (B: 155).
- Aceptación en la Maestranza del Amor, de algunas manifes-taciones concretas de éste (B: 157).
- Encuentro del jaque Andrés, forzado de galeras, con su - daifa y rememoración del tiempo pasado (B: 25).
- Alabanza -hecha por las lavanderas- de la Mujer lavandera (B: 32).
- Disputa de las calles Costanilla y Pescadería para defen-der cada una de ellas su ganancia (B: 44).
- Pérdida del gusto por el abuso de los vegetales (B: 46).
- Consejos del Letrado de Amor a los que adolecen de amor - (B: 61).
- Celos que Fabio da a Filis enamorada de él, por celos que tiene de ella; reconciliación de ambos y alabanza al amor

que corresponde (B: 98).

- Desprecio de Gila al amor de Pascual al no ir acompañado de dineros (B: 103).
- Reino del interés en la Corte en vez del amor (B: 111).
- Descubrimiento del engaño de cada uno de los personajes - (B: 121).
- Disputa y paz entre actores por motivo profesional (B: 113).
- Quejas de la zagala de los desdenes amorosos de su zagal y reconciliación de ambos (C: 1).
- Presentación y juicio crítico de algunos sainetes más en boga (C: 26).
- Petición de dinero en el amor, de la Mujer al Hombre, y - negativa de éste (C: 37).
- Discusión intrascendente de tres vendedores callejeros - (C: 52).
- Remedios que da el Relojero (de amor) a los que "padecen" de amor (C: 58).
- Continua petición de dinero en el amor, de las Mujeres al Hombre, y negativa de éste (C: 65).
- Presentación de diversas "maulas", sobre todo, de las mujeres (C: 71).
- Visita de dos marcas a sus guapos que están en la cárcel, disputa de éstos, y paz hecha cantando las alabanzas de - uno de ellos (Sancho) y despedida final ante la sentencia enviada por el sotaalcaide (C: 75).
- Marcha de Gila, altiva, a la Corte, abandonando todo su - "lugar", incluyendo, esquivando, el amor de Pascual (C: 86).
- Desafío de la mujer (Bernarda) a los hombres a bailar, y condición que impone ella en el amor, de darle dineros -

(C: 92).

- Parodia del tema del Conde Claros (amores con la Infanta) (C: 96).
- Ensayo de los actores y decisión de éstos de hacer una já cara: narración de la vida azarosa de unos jaques (C:110).
- Remedio, recetas del Boticario a los personajes que "padecen" males de amor (C: 120).
- Descripción, en piropos, de la belleza de la Mujer (C: 145).
- Presentación de las principales Puertas de Madrid (C:185).
- Presentación del gusto del Hombre o de la Mujer en la - elección amorosa de pareja (C: 190).
- Presentación de las virtudes y usos del chocolate (C: 196).
- Presentación de una almonedera en su oficio (C: 201).
- Quejas del acicalador de espadas de su oficio aunque lo - prefiere a los restantes que le presentan (C: 207).
- Admisión de la Mujer en el amor sólo a los que pagan y ne gativa del Hombre ante el pedir de ella (C: 211).
- Presentación del "sueño" de diversos tipos sociales (C: 214).
- Enfrentamiento dialéctico-amoroso del Hombre y de la Mu- jer basado en la petición de dineros de ésta para que se la enamore (C: 219).
- Parodia del tema de Lucrecia y Tarquino (amores de ambos) (C: 222).
- Jugueteo dialógico intrascendente de los personajes, y - ofrecimiento del destilador del agua que le consultan (re medio a sus problemas) (C: 230).
- Muestra del gusto del Hombre en la elección de la Mujer, y del poco dinero que por amor (interés) da por ella -

(C: 236).

- Presentación de los oficios de médico y sacristán, y amistad y buen entendimiento de los mismos por las "ayudas" - del doctor al sacristán (C: 242).
- Presentación de algunos tipos negativos en la sociedad, - "enfermos" (C: 250).
- Decisión de Zápalos que elige a Pedro, del que está enamorada, ante la competencia amorosa de otro zagal más rico pero más viejo (C: 260).
- Presentación de títulos de comedia famosas (C: 265).
- Padecimiento amoroso de Pascual ante el desdén y la indiferencia de Menga (C: 271).
- Persecución por parte de la Mujer del dinero en el amor, y negativa del Hombre en el dar (C: 290).
- Presentación de algunos tipos humanos (en el Mesón del - Mundo, para ligera sátira e ironía) (C: 294).
- Casamiento de dos ciegos: presentación cada uno de sus - gracias (recursos) y exigencias de él en el matrimonio - (C: 299).
- Lucha del amor del Hombre con el interés de la Mujer (que sólo busca en el amor dineros), no ganando nadie, permanenciendo cada uno en su postura (C: 310).
- Presentación de algunos tipos-oficios para ligera sátira y humor (C: 316).
- Petición de dineros en el amor por parte de la Mujer y negativa del Hombre (C: 230).
- Presentación de diversas flores, y petición de las mujeres (flores) de dineros (C: 331).
- Narración de las fechorías de unos jaques en la visita - que en la cárcel les hacen sus amigas, y libertad recobrada por ser Pascua (C: 336).

- Serenata de un enamorado a su amada, petición de ésta de dineros y negativa de aquél (C: 342).
- Persecución de la Mujer tras del dinero del Hombre (C: 357).
- Embestida de la Mujer al dinero del Hombre (C: 372).

De estos 106 BAILES computados tenemos los siguientes

1.- NUCLEOS TEMATICOS

1.1. AMOR

En todas estas manifestaciones:

- 1) Consulta de las mujeres
 - . sobre sus problemas con sus galanes: 1,
 - . sobre el paradero de los amantes: 1.
- 2) Consulta de personajes: 3.
- 3) Celos:
 - . El hombre tiene celos: 2.
 - . El hombre y la mujer: 1.
 - . De la mujer por la ausencia del marido y alegría por vuelta: 1.
 - . El hombre y la mujer; reconciliación: 1.
- 4) Diálogos intrascendentes, breves disputas: 1.
- 5) Consejos:
 - . Del Amor y atributos: 1.
 - . De la maestra de amor a discípulas: 1.
 - . A los que padecen de amor: 1.

- 6) Disputa de dos mujeres por el mismo hombre: 1.
- 7) En la Corte:
 - . Ausencia de amor: 2.
 - . Aspectos negativos del amor: 1.
- 8) Diversas personas queridas: 1.
- 9) Resistencia del Hombre y vencimiento de la Mujer: 2.
- 10) La mujer ofrece amor corporal: 1 (quizás también el C:236).
- 11) Padecimiento amoroso:
 - . Por rigor de ella, y triunfo del amor: 1.
 - . Quejas de él a ella: 1.
 - . Quejas de ella por el desdén de él, y reconciliación: 1.
 - . Quejas de él por la indiferencia de ella: 1.
- 12) Voluntad de sinceridad por parte de los amantes: 1.
- 13) Amores extravagantes: 1.
- 14) Esposo: 2.
- 15) Clases de amor: 1.
- 16) Triunfo del gusto sobre la razón: 1.
- 17) Manifestaciones del amor:
 - . Quejas y amor-dinero: 1.
- 18) Enfrentamiento:
 - . De la pareja: firmeza en sus sentimientos: él ama y - ella desdeña: 1.
 - . Del amor correspondido y el platónico: paces y vencimiento del platónico: 1.
- 19) Remedios a los que padecen: 3.

- 20) Encuentro de enamorados:
 - . Alegría: 1.
 - . Ella le espera y ama: 1.
- 21) La Mujer desprecia el amor sin dineros: 1.
- 22) Competición sobre la misma mujer:
 - . Desecha ésta a los dos pretendientes: 1.
 - . No se decide ni por el rico feo ni por el galán pobre: 1.
- 23) Mujer-dinero:
 - . Pide dineros en el amor: 1.
 - . Pide dineros en el amor y negativa del Hombre a dar: 6.
 - . Admite sólo a los que pagan; negativa del Hombre a dar: 1.
 - . Pide dineros para que se la enamore: 1.
 - . Se enfrenta y rompe con él porque ella pide y él no da: 1.
 - . Se enfrenta y rompe con ellos porque prometen y no dan: 1.
- 24) Mujer huye, altiva, del enamorado: 1.
- 25) Amores paródicos: 2 (Conde Caros, Lucrecia y Tarquino).
- 26) Gustos de diversos amantes en el vestir: 1.
- 27) Descripción de la belleza de la Mujer: 1.
- 28) Elección de la pareja:
 - . Gusto de los amantes en la elección de la pareja: 1.
 - . Gusto del Hombre en la elección de la Mujer: 1.
- 29) Elección de la Mujer del hombre pobre que está enamorado, en vez del rico viejo: 1.
- 30) Casamiento: 1.

Es decir: de estos 106 BAILES, 65 de ellos tienen como tema el AMOR, de los que 57 por lo menos lo poseen como núcleo. En 8 BAILES aparece compartido con otro tema como complemento o subordinación (dificultad interpretativa exacta del tema por la apertura de perspectivas crítico-subjetivas).

Por tanto, el AMOR como núcleo temático figura entre un 53 % y un 61 %.

Si dentro del Amor, ordenamos sus manifestaciones en subgrupos, obtenemos los siguientes apartados temático-amorosos:

- Consulta amorosa: sobre sus problemas con los galanes, sobre el paradero de los amantes, marido o mujer apropiados, amor en general...: En 5 BAILES.
- Celos: padecidos por el hombre solo, por la mujer sola, por el hombre y por la mujer; van desde la ruptura amorosa hasta la reconciliación o alegría final: En 5 BAILES.
- Consejos amorosos: ofrecidos por diversos personajes: En 3 BAILES.
- Padecimiento amoroso: causado por ella o por él. Generalmente es el hombre el que se queja o padece. A veces se ofrecen remedios o triunfa el amor o la reconciliación: En 9 BAILES. (10)
- Competición amorosa: con vencimiento de la Mujer, o permanece cada uno en lo suyo: él ama, ella aborrece... También se da entre las dos clases de amor: el correspondido y el platónico con ligera victoria de este último. La Mujer desecha a los competidores, no se -

decide entre el rico-feo y el galán-pobre;
o escoge a este último en vez del rico-viejo.

Dos mujeres se disputan el mismo galán: En 8 BAILES.

- El amor de la Corte: no lo hay, o si existe es en sus manifestaciones negativas: En 3 BAILES.
- Amor interesado o amor-dinero: la mujer pide, busca dineros en el amor, o llega incluso a ofrecerse corporalmente. Es protagonista del amor-mercadería... Patente por lo menos en 14 BAILES.
El hombre: suele negarse a dar.
- Amor matrimonial: parejas avenidas y contentas: En 3 BAILES.
- Elección amorosa: personas queridas, preferencias, elección del gusto y no de la razón: En 4 BAILES.
- Amores paródicos: manera de concebir el autor el amor; se ríe de la historia amorosa: En 2 BAILES.
- Encuentro amoroso: alegría por el mismo: En 2 BAILES.
- Miscelánea amorosa: agrupo aquí los que no pueden ser incluidos en ninguno de los apartados vistos y no forman ninguno en especial dada su mínima representación numérica: 1 ejemplo de cada... Así: la descripción de la belleza femenina, la explicación de las clases de amor... etc. Son los N^{OS} 12, 13, 4, 15, 24, 26, 27. Por lo tanto no forman propiamente un grupo determinado.

Por consiguiente, dejando aparte la miscelánea amorosa como grupo especial, EL AMOR tiene los siguientes subnúcleos, por or-

den de prioridad:

<u>Amor interesado</u> : 14 (21 % sobre los 65).
<u>Padecimiento amoroso</u> : 9 (13,8 %).
<u>Competición amorosa</u> : 8 (12 %).
<u>Celos</u> : 5.
<u>Consulta amorosa</u> : 5.
<u>Elección amorosa</u> : 4.
<u>Consejos</u> : 3.
<u>Amor de la Corte</u> : 3.
<u>Amor matrimonial</u> : 3.
<u>Amor paródico</u> : 2.
<u>Encuentro amoroso</u> : 2.

De éstos sobresalen los tres primeros subnúcleos, ocupando entre los tres la principalidad, sobre todos los demás, como subnúcleos temáticos: un 47 % (sobre los 65 BAILES).

Otra característica que salta a la vista es la variedad y riqueza de situaciones y casos amorosos... dando así, dentro del bloque, una variabilidad y riqueza temática muy de acorde con la variabilidad y flexibilidad general de estas piezas. Todo esto, unido a los efectos musicales... etc., reviste a estos intermedios de agradable entidad.

1.2. DINERO

Es el 2º gran núcleo temático.

Va unido generalmente al amor, y en este sentido lo hemos visto ya como subnúcleo del Amor: amor-dinero..., pero de acuer-

do con la óptica crítica con que se juzgue, puede formar tema in dependiente, DINERO, con subnúcleo: Amor: Dinero-amor. No hay di dificultad para existir en una misma pieza estos dos núcleos temá-
ticos fundidos: el dinero en el amor o el amor con dineros. De -
esta manera ha aparecido ya en 14 BAILES.

Bajo este núcleo agrupamos también aquellos BAILES en que -
la Mujer "píde" dineros, no habiendo dificultad para crear otro
nuevo núcleo temático: EL PEDIR, aunque no consideramos oportuna
la excesiva atomización temática y consideremos mejor verlo como
subnúcleo o manifestación del DINERO: así el DINERO, se presenta
rá como deseo, exigencia, petición por parte de la Mujer.

De la misma manera entrarán aquí también la petición... etc.
por parte de la Mujer, no de dineros sólomente, sino también la
manifestación de éste en forma genérica de "dinero", o de sus ma
nifestaciones concretas: "regalos"... o bien bajo la petición es
cuetamente expresada: "Denos algo...", etc.

Teniendo esto en cuenta, el DINERO está presente como tema
en los 14 BAILES ya vistos del Amor-dinero: exigencias, súplicas,
petición de dineros en el amor... etc.

Aparte de otros en los que de una forma u otra está presen-
te, bien como tema apenas esbozado, o como breve diálogo o comen
tario de los personajes... aparece claramente como núcleo temáti
co en otros 8 BAILES (B: 4, B: 23, B: 48, B: 107, B: 147, C: 331,
C: 357, C: 372) bajo las formas de:

- Asalto de la Mujer al dinero del Hombre.
- Petición de regalos de la Mujer y negativa del Hombre.
- Persecución del dinero del Hombre.
- Deseos de amor-dinero por parte de la Mujer.
- Petición de la Mujer de dineros.
- Petición de la Mujer de dineros y negativa del Hombre.

Por lo tanto:

El DINERO aparece como núcleo temático en 22 BAILES (20 % como mínimo) siendo la Mujer sólomente el sujeto activo que pide, persigue, asalta, exige o desea el dinero, casi siempre del Hombre quien en la mayoría de los casos responde con una tajante o escurridiza negativa.

1.3. LA CORTE

Además de los BAILES ya vistos, 3 B., donde formaba un subnúcleo del Amor, igual que el dinero, aparece también en 2 BAILES (B: 76, B: 114). También tiene este tema, además del amor -no incluido en el subnúcleo 'amor de la Corte'- el C: 286: claro ejemplo, entre muchos otros más, de la duplicidad de temas -que una misma pieza puede abarcar a la vez; aunque exista variado predominio de uno sobre otro.

6 BAILES con este núcleo temático: 5,5 %

Y la Corte se presenta como:

- Lugar donde no existe el amor, o si existe es un amor - "manchado", interesado... negativo.
- Nido de mentiras, de vicios.
- Lugar atrayente para la mujer campesina.

Visión, pues, negativa de la misma.

1.4. LA REPRESENTACION TEATRAL

Dentro de la dificultad señalada al principio en el deslinde de "Asunto" y "tema", debemos en lo posible tratar de superar la. Así: dentro de un asunto, materia teatral... existen una se-

rie de piezas que tienen como tema LA REPRESENTACION (B: 71, B: 123, C: 26, C: 110, C: 265), es decir: los personajes son los actores de una compañía, que están ensayando... o aparecen discutiendo sobre motivos específicos de la representación y a continuación se pasan a "personajes", a representar un nuevo papel en la obra que ensayan. Pueden aparecer desde el comienzo -C: 26- ya representando el personaje de materia teatral: en este caso, de sainete...

Hemos incluido aquí el C: 265, pero apenas cabe, pues la pieza no sigue a las anteriores, no hay "representación" propiamente tal, ni los "actores" aparecen en ella... sino de una forma remotísima, en el sentido de que se presentan una serie de títulos de comedias que se supone se han "representado" o "representarán".

Prueba palpable de pieza que aun perteneciendo al mismo asunto (teatro), no se sujeta exactamente al mismo núcleo temático. Aunque la incluimos aquí, podía formar un subtema, o tema distinto del mismo asunto.

4 BAILES = 3,7 %

1.5. LIBERTAD

Dentro del asunto hampesco (entiendo por hampa no sólo el mundo de los jaques y daifas, sino el más general de los pícaros, rufianes y demás gente maleante; por eso creo que es mejor extender la clasificación de BAILES de jaques, que por el asunto establece Cotarelo, a BAILES del Hampa..., aunque dentro del hampa -cobren primerísima importancia los jaques).

Aparece en los siguientes BAILES: B: 1, B: 10, B: 13, B: 38, B: 55, B: 25, C: 75, C: 336.

Menos en uno: B: 55, donde el personaje-libertad está en libertad, en los restantes aparece preso, ya en galeras o en la

cárcel donde soporta interrogatorio o espera la sentencia, la -
cual es de:

- . Libertad por indulto del príncipe.
- . Condena.
- . Condena a capilla y a galeras.
- . Libertad recobrada por Pascua.

La libertad, pues, se presenta como conquista o como ausencia, privación de libertad... en iguales proporciones (4 y 4).

En bastantes de ellos el tema puede completarse desgajándose en un nuevo tema, o subtema, que en el tiempo es anterior a la libertad y es la FECHORIA o fechorías, cometidas antes de la conquista o privación de la libertad. Aparece por lo menos claramente en 5 BAILES, como parte del tema expresado y narrado por ellos mismos, y de una u otra forma, en menor cuantía, como sub-sub-tema (por eso no está expresado) aparece también en los tres restantes. Posible, pues, como ya hemos apuntado, la duplicidad y desgaje temático: B: 1, B: 25, B: 123, C: 75, C: 336...

En B: 10, puede figurar también en otro núcleo temático: el costumbrista.

Este núcleo temático representa, pues, el 7,5 %.

1.6. DESCRIPCION AMBIENTAL

Aunque muchas piezas posean rasgos costumbristas en el sentido de reflejar y comentar las costumbres del día, sóloamente recogeré las que poseen el costumbrismo como tema, es decir, aquellas cuya principal intención es la pintura o narración de costumbres (fiestas especiales, escenas de la vida diaria, tanto de día como de noche...), pero recordemos que toda la temática está sujeta a la finalidad general de la pieza como espectáculo: entretener, hacer reír; por eso en algunos BAILES podemos encontrar un tono satírico, humorístico, bastante marcado, que forma-

rá tema aparte sólo cuando temáticamente se persiga eso. Los casos en que no suceda así los incluimos aquí aunque a la vez estas piezas conllevan cierta dosis y técnica de sátira.

En las siguientes piezas:

- B: 36: Vendedores de manjares mañaneros: aguardiente, tajadillas, naranjas en miel, morcillas fritas, cascós.
- B: 65: Sociedad de pobres: boda de dos de ellos, brochazos de la vida de los demás.
- B: 54: Costumbrismo geográfico-madrileño: calle ufana en su apogeo por la abundancia de gentes que acuden a ella para la compra-venta.
- B: 46: Costumbrismo genérico, no circunscrito a región determinada sino a una costumbre típica en un tiempo -Cuaresma-determinado. Entre los alimentos del tiempo característicos: cardos, espinacas, espárragos, acelgas, garbanzos, arroz, castañas, lentejas.
- C: 52: Vendedores callejeros publicando su mercancía: chicharrones, naranjas; el sillero...
- C: 185: Geográfico-madrileño: las Puertas de Madrid.
- C: 196: Chocolatero vende y muestra sus excelencias: escena ordinaria, genérica. La presentación de OFICIOS suele ser, por su misma naturaleza costumbrista, aunque su misión más importante por lo general sea la sátira-humor.
- C: 201: La almonedera; semejante al anterior: ligero costumbrismo geográfico y ambiental: el oficio es real pero también es un pretexto para los consejos y el ingenio en relación con las situaciones diversas de amor.

El oficio, pues, -4 piezas de las 8- es un puntal importante de la temática costumbrista.

Este núcleo temático representa el 7,5 %.

1.7. SATIRA

Siguiendo lo apuntado en el tema anterior, recogemos aquí - las piezas donde la intención satírica domina sobre otros aspectos: dibujo de algún tipo estrafalario, desfile de personajes, - pretendientes, consultas... con comentarios irónico-satírico-hu morísticos sobre sus personas, oficios, deseos...

Aspecto esencial de la sátira de los BAILES es que nunca es cruel, amarga. Como ya hemos apuntado, recae generalmente sobre cosas abstractas o sobre individualidades arquetípicas... y persigue no ya la modificación de costumbres, sino la sonrisa o car cajada... En este sentido puede considerarse como una faceta más de lo cómico.

Así, en B: 27: se satirizan diversos tipos de "locura" (desacuerdo, tontería):

La presunción de una mujer.

El hombre que se muestra grave para sus semejantes.

La mujer que habla sin temer.

El hombre que sólo hace lo que ve.

La mujer que funda el respeto en saber vestir.

La mujer que se quita años.

Podía figurar también esta pieza en el tema de la representación, sin ningún inconveniente, aunque los "vicios" satirizados no son propios de los actores de la Compañía, sino de cualquier persona; por eso y por la clara intención satírica, patente desde el título, los incluyo en este núcleo temático.

(B: 114: incluido en CORTE, podía figurar muy bien aquí: al ser la presentación satírica de algunos vicios de la Corte... Incluso también en COSTUMBRISMO... Lo mismo el B: 128 incluido en AMOR, pero es que satiriza a las personas con amores extravagantes: la persona que adora a cualquiera que vaya en silla, otra quiere a uno porque se azota bien... etc.).

B: 116: los deslucidos: los hombres que gastan su hacienda

sin que les luzca. Se pone en evidencia su "majadería". Así el - 1° gastó su hacienda en galas; el 2° en caballos y libreas; el - 3° en vivir en una aldea y al mismo tiempo también en la Corte; el 4° en pagar a sus cronistas.

Son tipos sociales: el hombre no interesa, sino el hecho: observemos a los interlocutores: hombre 1°, 2°...

B: 118: contra los vagamundos, holgazanes, gente sin oficio. Así aparece:

- . La que no come por vestir con lo poco que le dan.
- . Otro vive de su habilidad.
- . Otra de su ingenio.
- . El mirón que espera el barato.
- . La que vive de la amistad con las comadres.
- . El hombre que vive esperando ocasión para embarcarse.
- . Otra a quien le gusta andar a la moda.

La sátira queda rebajada, -además de lo ya apuntado anteriormente- por la gracia, el ingenio, el doble juego de significados en las respuestas de los personajes y el oficio que a cada uno se le ofrece. De rechazo aparecen también como objeto de sátira algunos oficios: aquí sobre todo: el de sastre y tabernero... La sátira contra determinados oficios, adobada en ingenio humorístico, es muy frecuente en los BAILES... aunque no pertenezca esencial ni accidentalmente al tema.

B: 121: contra los mentirosos, hipócritas:

- . Una pobre pidiendo con un niño en brazos, pero es una vaga.
- . El galán y la dama se engañan mutuamente con galas alquiladas aparentando ser nobles y ricos.
- . El viejo que se quita años.
- . La beata, quien es una viciosa.
- . El pobre hombre que se precia de caballero por su dinero.

Este es un BAILE característico para ver cómo la sátira no

es individual, -los comentarios del G° y de la Verdad se remontan del personaje a la generalidad: "pobres necesitados", "viejos de castañetas", "muchas beatas se vieran..." etc.- personalizada, sino que apunta al defecto en sí o a todas las personas - que lo poseen, pues los personajes son tipos universales.

C: 71: contra las maulas, sobre todo de las mujeres; pero - la sátira, y esto es muy general, queda muy rebajada por el enfoque que irónico-ingenioso-humorístico.

Así, entre los engaños presentados, figuran por lo menos - los siguientes:

- . El hombre que bajo capa de amistad busca comer de gorra.
- . La mujer que promete querer y busca sólo el dinero.
- . Las tapadas.
- . El criado que sisa a su ama rica.
- . (La que se casa para curar su fama = engaño si no se casa por amor...).
- . (El encaminado a granjearse dineros, según se deduce de - la mujer 1ª, pero de una forma incierta, no se sabe exactamente la forma del engaño).
- . El pedir las mujeres al hombre poco y aprisa.
- . En vez de ir la mujer a misa ir a casa del Genovés.
- . El cambiar de nombre (persona) la mujer.
- . La mujer que visita a una alcahueta.
- . La que reza donde la ven.
- . La murmuradora.

C: 207: ligera sátira tópica sobre ciertos tipos y oficios: tabernera, tendera, esportillero, boticario, sacamuelas, barbero, pastelero... Se satiriza pero con resultados humorísticos: en la selección del detalle gracioso y expresado con fina soltura, doble sentido de las expresiones... etc. Vgr: no quiere hacerse - barbero porque no quiere comer "a costa de sangre ajena..."

También hay cierta sátira contra las apariencias: el que anda en coche -vanidad- y no tiene que comer... o la mujer que apa

rece con gran dote pero hipotecada...

C: 214: Desfile de personajes ante la Noche y el Sueño quienes les van criticando pintándoles en un rasgo esencial:

- . La tía: haciendo negocio con sus "sobrinas".
- . Tahúr: que pierde en el juego.
- . La dama cortesana: sueña que pide y la abofetean; le dan lo que merece.
- . Valiente: amenazando con muertes.
- . Fregona: da la contraseña a su lacayo para que suba.
- . Poeta: le silvan la comedia.

Como el anterior y en todos: sátira-humor: por los comentarios y por la selección caracterológica de los personajes.

C: 242: Contra el sacristán y el doctor.

Sátira-humor: enfoque, sus mujeres son las que describen - sus oficios durante la mayor parte de la pieza, oficios complementarios; ellos son amigos y se ayudan = doble juego de significados y frases, ingenio, ironía...

C: 250: Personajes representativos de la sociedad pasan ante el doctor con sus males y él les da el remedio. Son:

- . La mujer ociosa.
- . La mujer dura para los hombres.
- . El rico de apariencias.
- . El viejo, rico y miserable.
- . La mujer cargada de hijos.

C: 294: Al mesón del mundo van llegando los pasajeros, diversos tipos de la sociedad. Pero también se satiriza al mundo - en general: el mundo hace lo que quiere, no se sujeta a un orden lógico y es inconstante, mudable... pues los milagros del mundo "al pobre le quitan y al rico le dan", o "este mundo es una escala / que unos la suben y otros la bajan..."

Sirven en el mesón dos mujeres: una barre y otra desholli-na... tipos genéricos también satirizados, pues son las que lla-

man a los pasajeros para "barrerles" o limpiarles las monedas en gañándoles: "parto a engañarlos contenta" "Y yo zaina a aposen-
tarlos / hasta que llegue la cuenta". Así aparecen:

- . Una cariconfiada.
- . Un doctor: quita vidas ajenas.
- . Un pleiteante: alusión irónica al alargamiento de los pleitos.
- . El agua y el vino: se encuentran a cada paso.
- . Un gorrón pobre: sujección al rico a quien tiene que soportar (11).

Observamos también otra característica común a estas piezas además de las ya vistas: doble juego de significación... etc.: la sátira queda rebajada no sólo por ser los personajes genéricos e incluso tópicos (doctor, gorrón... etc.), sino porque también el objeto de crítica es tópico (12); también: el terminar -tópicamente en situación artificial que, como en esta pieza, no posee la verdad dramática, e incluso no viene a cuento, su misión es tan sólo borrar la posible tristura que indirectamente o remotamente se haya podido escapar, con la alegría saltarina de los estribillos, el humor situacional... u otros procedimientos semejantes.

C: 316: El G° es pintor y nos dice que no retrata a nadie - si no tiene habilidad. Salen los personajes a retratarse. Desfile de los mismos para humor y sátira o sátira humorística:

- . La vendera: presumida, es ave de rapiña.
- . Un esportillero: que no aspire a parecer más y permanezca en su estado social.
- . Tabernera: viven a costa del agua (observemos cómo después de hablar con ella diciendo que sea su apellido 'Sarmiento' pasa a personaje genérico representativo expresándose ya en plural: "y pintaos como ranas
las taberneras
pues a costa del agua
vibís por ella").

Como el anterior y todos: sátira rebajada: final: "Vaya de chanza", y de esta manera aparecen otros personajes ausentes, - aludidos, a los que también se les satiriza:

- . La dueña.
- . La donzella: no se la ve.
- . Tabernero: bautiza.

Semejantes recursos que los anteriores para rebaje satírico o sátira humor: jugueteo verbal, ingenio desenfadado, en la misma elección de los personajes: genéricos y de bajo oficio = conciencia de superioridad del espectador...

Por todo ello:

- La sátira parece como núcleo temático en 11 BAILES = 10 % (más, si otras piezas las incluimos aquí, como puede hacerse, según hemos apuntado).
- Es una sátira risueña: rebaje de sátira o sátira humorística.
- Contribuye a esta levedad satírica:
 - . El fin principal del BAILE como pieza dramática (humor, todo subordinado a esto).
 - . El final artificial, tópico, "de chanza".
 - . Los personajes: genéricos y tópicos.
 - . El tópico objeto o vicio criticado.
 - . Comentarios y situaciones irónicos, ingeniosos, graciosos, humorísticos.
 - . Lenguaje desenfadado.
 - . Doble sentido de expresiones.
- La sátira no es individual sino general.
- Principales objetos de crítica:
 - . Las tonterías o majaderías de las personas.
 - . La vagancia.
 - . La mentira.

. Las apariencias.

. Tipos-oficios:

- tabernera
- vendedora
- gorrón
- médico (boticario, doctor)
- esportillero
- mujer-pedidora
- beata
- viejo (mentiroso o miserable)
- tía
- fregona
- sacristán

- Numéricamente la Mujer es un poco más satirizada que el -
Hombre, en proporción de 28 contra 20.

De los 106 BAILES hay unos pocos (4 BAILES: 3,5 %) que no -
encajan en los 7 núcleos temáticos vistos; o carecen de tema cla-
ro, o cada uno tiene su tema particular. Son los siguientes:

B: 19: si hay tema será el mismo enfrentamiento dialogal de los
personajes: hombre-mujer.

B: 83: asunto alegórico: lucha de figuras morales.

B: 32: asunto: oficios: lavandera: Tema: alabanza de la Mujer -
Lavandera.

C: 230: posible duplicidad temática: diálogo intrascendente de -
los personajes (hasta que deciden hacer un baile: casi -
la mitad de la pieza) y consulta de los personajes al -
destilador.

De todo esto podemos concluir, de lo visto hasta ahora, an-
tando lo siguiente:

El amor, dinero y la sátira: los tres temas fundamentales del BAILE abarcando a más del 80 % de toda la temática, siguiendo a continuación el costumbrismo la descripción ambiental y la libertad. Los dos restantes: corte y representación apenas tienen consistencia como núcleos temáticos al poder incluirse en los anteriores o dispersarse en individualidades.

Imposibilidad en muchas piezas de deslinde absoluto: pueden pertenecer a uno o más núcleos temáticos a la vez o no dejarse exactamente encasillar en ninguno (B: 27, B: 114).

Apertura a la duplicidad temática (C: 110, B: 123).

Una pieza, perteneciendo al mismo asunto que otras puede escaparse del núcleo temático, no dejarse encasillar, o formar subnúcleo, o núcleo nuevo, propio, individual (C: 265).

Una cosa es la finalidad de la pieza en sí: "la cédula germinal del fragmento", el tema, y otra la finalidad que el BAILE como espectáculo determinado persigue. No tienen por qué coincidir ambas. Además la primera está subordinada a la segunda (el amor, dinero, costumbrismo... etc.). Lo que se persigue con todo ello es entre tener y hacer reír, como habíamos visto, y esto se puede conseguir con los temas o por la forma, técnica de tratarlos...

Relatividad del tanto por ciento sacado, pues muchos - BAILES incluidos temáticamente en un núcleo, pueden - perfectamente incluirse en los dos a la vez. De cualquier forma, los tres primeros núcleos, sobre todo el primero, son los que absorben temáticamente a casi todas las piezas.

Existencia de algunas piezas, muy pocas, que se escapan a la inclusión en los núcleos temáticos vistos.

Pocas posibilidades de la existencia de ausencia temática (pues casi todas por no decir todas las piezas tienen su tema concreto de forma más o menos clara o cuantificable... aunque ese tema 'incierto' sea un pretexto o esté sometido a la finalidad principal del BAILE como espectáculo).

Los temas del BAILE están a caballo entre los dos extremos de manifestación sociológica literaria: Comedia: cuyos temas fundamentales, según Aubrun son: Fe, Orden Social, Amor y Honor (op. cit., pág. 226) y los pliegos de cordel que giran en torno de la religiosidad popular, el tremendismo y la sátira: Enterría, op. cit., - pág. 179).

Como ellos, pues, el amor y la sátira... aunque la forma de tratarlos y el fin que con éste se persigue sea distinto, o especial, como veremos, debido a las características propias y específicas del BAILE como género.

2.- HACIA UNA CLASIFICACION

Si intentamos ahora una clasificación creo que podemos establecer ya el corpus de BAILES presentado, atendiendo en primer lugar a los temas, intentando una separación en cuanto a los dos conceptos. Cotarelo habla del asunto de los BAILES y los divide en bailes de oficios, pastoriles, alegóricos, de jácara... De estos últimos dice que "no llegaron a tener mucho séquito, acaso porque el tema gozaba ya de representación en otras piezas de teatro..." (13). Comprendemos entonces, que esta división la realiza por asuntos, que en líneas generales puede ser válida... pero en su sinonimia (tema-asunto) aclaremos, que un asunto pastoril, por ejemplo, puede tener como tema: el amor entre dos zagales, el odio, la apetencia de dinero... etc. Por eso creo que a la hora de clasificar una pieza, debemos de tener en cuenta los dos aspectos: clase de asunto y núcleo temático.

Según esto, he aquí nuestro intento de clasificación, atendiendo al corpus de BAILES presentado:

2.1. POR TEMAS

I) Amor

- Interés
- Padecimiento
- Competición
- Celos
- Consulta
- Elección
- Consejos
- Cortesano
- Matrimonial
- Encuentro

II) Dinero

- Asalto
 - Petición
 - Persecución
- Por parte de la mujer

III) La Corte

- Ausencia o desvirtuación del Amor
- Mansión de la mentira
- Atracción para la mujer campesina

IV) Representación teatral

- Actores ensayan
- Discuten
- Representan

V) Libertad

- Como conquista
- Como privación

VI) Descripción ambiental

- Vendedores callejeros
- Calles, puertas, plazas famosas
- Otras escenas

VII) Sátira

- Tonterías
- Vagancia
- Mentira
- Apariencia
- Oficios

VIII) Varios

- Diálogo insulso
- Lucha alegórica
- Alabanza
- etc.

2.2. Por el asunto

En cuanto al asunto, notamos en primer lugar la dificultad en muchas piezas a ser incluidas en una clase determinada, pues a veces pueden pertenecer a dos clases distintas: B: 35: prosopopeico + hampesco; o el B: 121: alegórico + concreciones individuales sin consistencia. El C: 185: puede ser topográfico y alegórico... Otras veces, apenas habrá asunto, pues los personajes, un hombre o una mujer discuten, hablan, sobre sus gustos, problemas amorosos, sobre el dar y no dar... etc.: C: 320, C: 299...

Con el nombre de varios incluyo los asuntos poco frecuentes u otros más que no pertenecen a ninguna clase de las vistas, y que puedan ir apareciendo en la medida en que aumentemos el corpus del estudio; con lo que demostraría o no su eficacia, y -

en tal caso, habría que replantear de nuevo, tales clasificaciones.

Por tanto, podemos clasificar los BAILES, por el asunto, en los siguientes tipos:

- | | | |
|-----------------------------------|---|-------------|
| - De oficios | { | Metafísicos |
| | | Reales |
| - Prosopopeicos | { | Alegóricos |
| | | Metafóricos |
| - Pastoriles | | |
| - Hampescos | | |
| - Cortesanos | | |
| - Histriónicos | | |
| - Folklóricos | | |
| - Topográficos | | |
| - Mitológicos | | |
| - Cortesanos | | |
| - Costumbristas | | |
| - Moriscos | | |
| - De varia y abierta denominación | | |

Siendo los cuatro primeros, los asuntos más repetidos.

NOTAS

- (1) PROPP: "Morfología del cuento", Madrid, Fundamentos, 1974, pág. 131.
Para ver la aportación de los formalistas rusos a los contenidos literarios: la perfecta elaboración temática de la obra -quizá su aportación mayor-, la consideración de motivos como funciones, la separación de los elementos temáticos de los personajes, que adquieren relieve exclusivamente funcional como soporte de motivos-funciones..., es fundamental el libro de GARCIA BERRIO: "Significado actual del formalismo ruso", Barcelona, Planeta, 1973, especialmente las págs. 198-240.
- (2) KAYSER: "Interpretación y análisis de la obra literaria", Madrid, Gredos, 1968, págs. 71 y sigts.
- (3) FRENZEL: "Diccionario de argumentos de la literatura universal", Madrid, Gredos, 1976, págs. VII y sigts.
- (4) FORSTER: "Aspects of the novel", Nueva York, 1940, 5ª edic.
- (5) ANDERSON IMBERT: "Teoría y técnica del cuento", Buenos Aires, Marymar, 1979, págs. 183 y sigts. Pueden consultarse también:
THOMSON: "Motif -Index of Folk- Literature", Bloomington, 1932-36, 6 vols.
ROTUNDA: "Motif -Index of the Italian Novella-in Prose", - Bloomington, 1942.
- (6) Op. cit., pág. 192. El subrayado es mío.
- (7) Op. cit., pág. 116.

- (8) "Colección...", cit., pág. CCXXIII.

- (9) LAZARO CARRETER y CORREA, E.: "Cómo se comenta un texto literario", Salamanca, Anaya, 1969, pág. 26 y sigts. Véase también:
DIEZ BORQUE: "Comentario de textos literarios", Madrid, Playor, 1977, pág. 42 y sigts.

- (10) Algunos Bailes de este apartado podrían incluirse en el anterior; esto sucede en bastantes piezas; a efectos de cómputo elijo en un sólo apartado: el más exacto y más correspondiente.

- (11) Y dos personajes más: H., que es carbonero de "hiverno", y la M., que es en verano nevera.

- (12) Indirectamente la dueña aparece llena de sarna... pero esto no entra en el presente capítulo: hay muchísimos personajes y cosas satirizadas objeto de otro estudio, pero ahora estamos viendo los BAILES que temáticamente tienen la sátira como núcleo...

- (13) COTARELO: cit., pág. CCXXIII. Más adelante hablando de los pastoriles dice que: "tal motivo...", ejemplificando una vez más la falta de precisión...

54 v

XI. FINALIDAD

A simple vista el BAILE parece que persigue cuatro fines concretos: entretener y divertir, descripción de costumbres, satirizar, hacer reír. Ahora bien: estos componentes de finalidad no se pueden desgajar, forman un todo, aunque alguna vez, en cada BAILE en particular, predomine o sobresalga un poco más uno de ellos, pues el BAILE con su canto y baile entretenía al público al mismo tiempo que empleaba la ligera sátira social o el chiste por el chiste -agudeza y picardía-, o presentaba caracteres ridículos que provocaban la risa bullanguera y mosqueteril; o dejaba escapar trozos de costumbres y vida de entonces... Incluso, yendo más lejos, estos cuatro componentes pueden estar inherentes en un breve pasaje de 10 ó 12 versos, por ejemplo, estar presentes a la vez en él...

Entonces ¿qué es lo que persigue fundamentalmente el BAILE? ¿Cuál es la esencia de su finalidad? Para llegar a ello detengámonos un poco y por separado en cada uno de estos cuatro supuestos componentes de finalidad.

1.- ENTRETENIMIENTO Y DIVERSION

Como género dramático el BAILE entra dentro del gusto, del "delirio" que despertaba toda obra teatral en la España de los Felipes (1). El teatro en sí era para el público, espectáculo, lugar de esparcimiento (2).

Entrettenimiento y diversión por la misma esencia del baile (mudanzas, expansión, contento...), por ser un intermedio teatral (servía para entretener al público y que no se alborotase...), por sus mismos integrantes: reunión de artes diferentes (música, canto, baile, recitación). "Además de lo literario... se componía de una parte de música y canto que no era esencial,

sirviendo tan solamente para graduar y hacer más bello el ejercicio mímico, o sea el verdadero baile" (3). "El sabe tañer y bailar y cantar y danzar y otras mil gracias", se nos dice en el entremés "Los negros", de Simón Aguado(4). El baile -esencia del -BAILE- era uno de los espectáculos recreativos más extendido y -querido en ese tiempo y en todas capas sociales. Entretenimiento estético que se apoya como base en la música (5) y en la danza o baile.

Quevedo en un romance (Riv. pág. 216) dice que las danzas -serias y graves quedaron arrinconadas al aparecer los bailes más alegres, populares, de castañeta (6). De 1618 es el entremés del "Examinador Miser Palomo" de A.H. de Mendoza, donde dice:

"volvieron de su destierro
los mal perseguidos bailes...
Enfadoles el aseo
de lo compuesto y lo grave
que hasta en los bailes cansa
el cuidado en los galanes".

Esa majestuosidad estética de las danzas aristocráticas, -aunque penetraron alguna vez en el BAILE, lo mismo que las populares, sin embargo lo que predominaba en él eran los bailes más populares alegres y sacudidos.

Entretenimiento, por tanto, popular: expresivo, espontáneo, ruidoso...

Ejemplo claro de BAILE como entretenimiento y diversión es el tópico del perdón final o fórmulas diversas con que suelen -terminar muchísimas de estas piezas para agraciarse con el público, tenerle contento, desearle en definitiva que le haya gustado y divertido. Entre tantos ejemplos que podrían aducirse, he aquí sólo unos cuantos:

. "Si mi chanza os gusta
os serviré siempre
como me perdonen
las faltas que hiciere" (C: 31).

- . "Mas si acaso el sainete
os agradare
haced se lleve un vitor
este de Calle" (B: 17).
- . "Tratadnos de perdonar
pues os cansamos por puntos
con unos mismos asuntos
sin podernos enmendar" (B: 22).
- . "...ya que está definido el problema
más no cansemos" (B: 107).
- . "...que dé fin el baile
pues se vio tal vez
que en durando se cansan
amor y desdén" (B: 150).
- . "Acabemos el baile
más no cansemos.
Sí y el perdón pidamos
de los defectos" (B: 122).
- . "Y si acaso el baile puesto que oy se estrena
merece el agrado de tanta grandeza..." (B: 124).

Pero además de lo dicho podemos subrayar también como diver
sión y gusto popular: la falta de majestuosidad y de ceremonia,
la espontaneidad incluso en el perdón final al pedir que se su-
prima para ser el BAILE más sencillo:

"perdón pido del baile
de amor. Lo yerras
porque las ceremonias
le dan más pena" (B: 144).

Otras veces nos lo dice claramente:

"que el sainete se hace
para que divierta
y con estas cosas
tan graves y serias
a los corazones
metéis entre piedras..." (B: 139).

Como reflejo de este entretenimiento: la constante búsqueda
de novedad, la variedad en el BAILE: tanto en los bailes mismos
ejecutados (Quevedo en el B. de "Cortes de bailes" convoca a to-
dos los bailes conocidos y Escarramán dice:

"están ya nuestros meneos
tan traídos y tan sucios
que conviene que inventemos
novedades de buen gusto")

como en asuntos, música, formas... Recordemos la fiebre escénica del público, que a pesar de tanta abundancia de autores y obras no se saciaba y quería cada día obra y autor nuevo. Por eso dice Benavente:

"¿Sainete a cada bocado?
¿Novedad cada visita?" (A: 217).

Así pues: esta variedad:

- . En los asuntos: pastoriles, de jaques, prosopopeicos, de indios, negros, danzas antiguas, pantomímicos, alegóricos, de oficios. El público consumía vorazmente estas piezas, de aquí la conciencia de la búsqueda de la novedad por parte de los autores: Cáncer en el B. de "La fábula de Orfeo" dice:

"No me ha quedado rincón
en la tierra ni en el cielo
que no haya deshollinado
para sacar bailes nuevos",

y Lanini en el "B. del Juego del hombre -
dice:

"Atención que a hacer un baile
de lo que saliere vengo
pues no hay idea ninguna
que no lo haya visto el pueblo".

Están en escena los actores discutiendo -
sobre el BAILE que tienen que hacer y di-
ce un personaje:

"Hagamos el baile nuevo
que más vale en los teatros
que lo viejo aunque sea bueno
lo nuevo aunque sea malo" (C: 110).

- . En las formas: bailes aristocráticos, de pueblo; número de personas para bailar; bailes en esdrúj

julos y en esdrújulos falsos o en esdrújulos fingidos; en el número y tipos de personajes; en la longitud y métrica...

- . En la misma risa: Benavente como los demás intentaba formar

"chanza que no hubiera
servido en otro festín" (A: 338).

- . En la música: bailes todo cantados, en parte, al final.
Libertad y no uniformidad.

- . En el baile mismo: piezas bailadas enteras o al comienzo, medio, fin... Combinación de diversas formas de baile: jácara y seguidillas... etc.
Se intenta la variedad imitando lo extranjero: a fines del XVII: lo francés: sa-raos, contradanzas, minuets.

- . En su falta de nitidez como género: Entremés bailado, baile entremesado, jácara bailada, baile de jácara...

Pero lo que verdaderamente entretenía al público, más que el asunto de la letra, argumental, chistoso, dramático, costumbrista... eran la música y el baile. Así a fines del XVII se quería que se recortase o suprimiese la letra porque ésta, por desgaste y repetición, había perdido novedad y la falta de novedad no entretenía.

Dentro del espectáculo teatral y festivo de la Comedia el BAILE es la salsa (como se repetía constantemente). Ayuda a degustarla y digerirla, la complementa y sirve también de reposo a la tensión del drama:

"Nadie estima la comedia
en faltándole este plato
porque siempre es un sainete
el manjar más sazonado.
El que viene a verla siempre
tiene con ellos buen rato
porque al fin de una jornada
quien no gusta de descanso? ("B. del examen de
sainetes". C: 26.)

"Entremés es una salsa
para comer la comida;
entremés es un donaire..." (B.: "Las nueces",
A: 335.)

Y esta finalidad de "salsa" de la Comedia era tan importante que algunas veces era la principal causa del buen éxito y continuación..., es decir, que lo que salvaba el espectáculo total no era la esencia, sino el adorno, el alivio, el entretenimiento, la "salsa" del mismo. Entre tantos ejemplos puede servir el de - Juan Pérez de Montalbán:

"...no ha escrito comedias, pero ha hecho tantos bailes y entremeses para ellas, que podemos decir segurísimamente que a él se le debe la prosecución y logro de muchas, y el alivio y adorno de todas" (7).

Se refiere a Benavente.

Con parecidos términos Barrionuevo en sus "avisos" correspondientes al 21 de Febrero de 1652, escribe:

"Sábado y domingo de Carnestolendas tuvieron los Reyes tres y cuatro comedias cada día, durando hasta las - tres y cuatro de la mañana; y no buenas, aunque con - tantos sainetes de entremeses y bailes, músicas y graciosidades que se divirtieron mucho" (8).

Testimonios extranjeros también lo ven así:

"Entre las jornadas intercalan algún entremés, algún - baile o algún sainete, que muchas veces es lo más entretenido de la comedia".

("Voyage d'Espagne", París, 1665. Tomado de J. HESSE, op. cit., pág. 118).

El público del XVII iba no sólo a aplaudir o silvar la Come

dia, sino que quería una continua diversión y variada (9), en la que como partes integrantes figuraban no sólo los tres actos de la comedia, sino estas obrillas (entre las que figura el BAILE) entre acto y acto. El público mosqueteril también criticaba el -BAILE, y esto lo sabían los autores de BAILES, que estaban pendientes de si agradaba o no. Así dice la G^a del "B. de las casas":

"Váyase, no le silven
los mosqueteros
que se arriesga un baile
que es tan casero" (C: 30).

O:

"Acabemos el baile
antes que diestros
usen de cierto oficio
los mosqueteros" (B: 120).

Servían también para apaciguar el griterío y retener al público en sus asientos, evitar riñas entre galanes y el desconcierto de voces y gritos por parte de los vendedores de agua, -aloja y otras chucherías... Mantenerle contento, si no tranquilo, a la espera de la jornada siguiente de la comedia... y como el -entremés, rompe también la ilusión y encanto que la comedia producía en el espectador (10).

Al público le agradaban muchísimo estas obrillas. Hay infinidad de ejemplos que lo atestiguan:

"Muchacha más graciosa y esperada
que un entremés al fin de la jornada" (B: "la -
hachicera"
A: 683).

La G^a del "B. del Examen de sainetes", los llama a Residencia, y así:

"...con tanto sainete
tendré muy alegre al patio" (C: 26).

Unión por tanto con la Comedia formando el todo teatral, el Espectáculo completo.

Durante las fiestas de Sevilla de 1624, entre los diversos

actos que se hicieron:

"...a la noche se representó una comedia suntuosa... y entretenida por los bailes y entremeses, que sirvieron de divertir y ocupar los espacios entre una y otra jornada..." (11).

Entretener, divertir, complemento, entreacto...

Hay muchísimos testimonios sobre esto: en una anónima "Relación de la Fiesta que hizo a sus Magestades y Altezas el Conde-Duque la noche de S. Juan de este año de 1631", se nos dice que se representó la comedia "La noche de S. Juan", de Lope "... elegantemente representada, ayudándose de tres bayles muy gustosos, compuestos por Luis de B., persona de gran primor en este ejercicio" (12).

2.- HACER REIR

No pretendo aquí agotar el tema: recursos que utiliza el BAILE para captar la risa del espectador, bien sea por el lenguaje, figuras, sátira u otros medios -esto será objeto de otro capítulo-, sino sólo subrayar cómo la risa, desde la inteligente -de los aposentos y gradas hasta la ruidosa carcajada mosqueteril, era el elemento clave del éxito, sobre todo entre el pueblo llano. De aquí que el BAILE la considerase como una de sus principales -o la principal- finalidades.

Ya desde su origen, cuando el BAILE era germen de género, -vemos esta finalidad: Así A. de Rojas dice que Lope de Rueda fue el que:

"empezó a poner la farsa
en buen uso y orden buena;
porque la repartió en actos,
-----"

y entre los pasos de veras
mezclados otros de risa
que, porque iban entremedias
de la farsa, les llamaron
entremeses de comedia..." (13).

Finalidad principal del BAILE. Observemos cómo una mujer se
queja de que en los bailes y entremeses ya de tan gastados no -
producen regocijo, risa... como si faltasen a su fin:

"Amigo, ya no hay bailes ni entremeses,
que todo está apurado
que de puro gastarse se han gastado,
que con tantos sainetes
devotos de bellacos, de vejetes
está tan empeñada
del más risueño ya la carcajada
que viendo los semblantes desabridos
porque empeñada está estamos vendidos;
y así en el chiste cuando más provoca
no hay risa que le diga ésta es mi boca.
Un sonreirse lento
es lo que logra el más gracioso cuento,
con que en la mejor chanza
murmuración parece la alabanza,
y no sé qué he de hacerme
que en los sainetes tengo de perderme.
Esperar por remedio deste daño
a que se coja mucha risa este año,
que según muestra el calendario nuevo
ha de valer la carcajada a huevo"
(*"B. de la casa de Amor"*A:188.)

En el B. de "El examen de sainetes" (C: 28), cuando toca el
turno a los Bailes, salen dos, uno largo y otro chico y disputan
entre ellos, el alcalde dice:

"Al sainete largo
no doy audiencia
porque lleva sus cosas
con mucha flema.
Tú, sainete chico,
dí ¿de qué tratas?
De hacer reir a todos
con mucha gracia".

Semejantes testimonios abundan: en el "B. cantado de Al ca
bo de los bailes mil" (A: 338), la mujer 1^a nos presenta la pie

za con las siguientes palabras:

"Al cabo de los bailes mil
vuelven las varas por do solían ir:
de alcalde vine a doctor,
y el demonio, que es sutil,
hizo con este principio,
que muchos tuvieran fin.
Pasé a poeta de bailes,
y queriendo hacer reir,
no hallé chanza que no hubiera
servido en otro festin".

Entretenimiento, diversión, risa, fines, pues, característicos del BAILE. Era lo que pedía el pueblo.

Podrían compararse estas piezas a los cortometrajes de hoy de las películas en relación con la obra principal: independencia, descanso y risa. Risa sobre todo que haga olvidar la tensión de la Comedia. La sátira también entretiene y hace "olvidar", pero es secundaria. Además va siempre acompañada de risa - ingeniosa o carcajada liberada... Lázaro Carreter hablando del - entremés en general -y ya hemos visto que BAILE es forma o derivación del entremés- apunta en su definición misma esta preferencia del humor como esencia y finalidad del mismo: "pasaje con - personajes populares y de tono preferentemente humorístico que - aparece al principio o en medio de una obra de carácter serio - sin conexión argumental necesaria con ella" (14).

Risa, risa florida, festiva... así aparece metafóricamente en un anónimo de la época citado por Cotarelo: "De los intermedios, abejas en las floridas tareas, formaron gustosos panales - en bayles y entremeses Luis de B., con lo festivo de la castañeta, por ser el que descubrió el nuevo mundo de la risa en sus - sainetes..." (15).

3.- DESCRIPCION DE COSTUMBRES

Estoy de acuerdo con Bergman cuando dice que "en un sentido amplio puede afirmarse que todo el teatro menor del S. de Oro, y en particular el entremés representado, es un género esencialmente costumbrista, en cuanto refleja y comenta las costumbres del día. Sería erróneo, sin embargo, pretender ver en él una representación literal de la vida de aquella época. El panorama que nos ofrece es de una realidad deformada por la intención satírica y por el estilo caricaturesco. Teniendo en cuenta esa deformación y haciendo la corrección necesaria, podemos aprender en el entremés mil detalles sobre la vida cotidiana del Madrid de Felipe IV" (16).

Pero notemos que este costumbrismo recaería sobre todo en el entremés, y además "esencialmente", es decir, por la naturaleza misma del género... aunque no como finalidad... Por tanto, aunque dentro de esa línea general de teatro menor, hay BAILES costumbristas, no son los más abundantes, ni persiguen el costumbrismo como fin, aunque lo tengan por esencia... por tanto, esta aparente finalidad del BAILE: descripción de costumbres, queda reducida al mínimo. De aquí que el costumbrismo en el BAILE sea no una finalidad sino un componente temático, o un elemento más para conseguir el entretenimiento y sobre todo la risa (al ver enzarzadas, por ejemplo, las puertas y calles de Madrid).

4.- SATIRA

Aspecto, manifestación de la visión cómica... Por su falta de crueldad, por el objeto mismo sobre el que recaen (ciertos oficios, vanidad, esclavitud a la moda, deseo de aparentar lo que no se es, exageraciones... etc.) va siempre teñida de sonri-

sa o carcajada. Es una manifestación más, en definitiva, de lo cómico, de la risa.

Centrándonos en el principal autor de BAILES, Quiñones y sirviéndonos de él como ejemplo arquetípico de BAILE, pensemos un poco en el título de su obra: "Jocoseria. Burlas veras, o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos, en doce entremeses representados y veinte y cuatro cantados". Revela, pues, por su intención: diversión y enseñanza: risa y sátira. Es te aspecto de enseñanza lo manifiestan también las palabras de aprobación de Vélez, Fr. Juan de Aguilera, Fr. Francisco de Santa Ana, y otros autores en sus versos laudatorios.

Diversión, pues, y crítica satírica en Benavente: a la falsificación en general sobre todo ("La paga del mundo", "La verdad", "Las manos y cuajares"...), sátira en pequeñas dosis, benévola, envuelta en risa. En definitiva: divertir enseñando más que enseñar divirtiendo...

Este lado satírico está presente, pues, en muchísimos BAILES, bien presentando al personaje en cuestión en escena: médico, ventero, astrólogo, tabernero, o bien aludido en comentarios y comparaciones. Pero, vuelvo a repetir, más que para zaherirlos cruelmente, aparecen como objeto de chiste, burla, risa o chacota, aunque con su poquito de sátira en el fondo.

Es decir: que la sátira en el BAILE no pretende enseñar o modificar las costumbres, sino hacer reír. Además no hiere, por recaer generalmente sobre cosas abstractas y estar suavizada por el canto y el baile. No zahiere, sino entretiene y alegra.

De todo esto deducimos que el BAILE

- No persigue el costumbrismo, sátira, o enseñanza como fines específicos.

- Dentro del Espectáculo teatral total su misión es:

- . Hacer descansar la mente del espectador.
- . Apaciguar su "jolgorio" en los entreactos.

. Servir de "relleno" y de complemento a la comedia en la búsqueda del Espectáculo Total: la tarde de Teatro.

- Por tanto: la finalidad específica del BAILE es entretener y divertir. Para llegar a esto (a parte del baile en sí, sus manifestaciones escénicas y la búsqueda de novedad: formas, temas...) le es casi completamente imprescindible el hacer reír. Es decir: hacer reír para entretenerse y divertirse... Intimamente unidas las dos partes de la finalidad, sin que podamos separarlas con bisturí y dar a una de ellas la primacía... Por tanto, podemos resumir diciendo que el BAILE tiene como finalidad:

entretener y divertir risueñamente

o, lo que es lo mismo:

la risa entretenida y divertida.

NOTAS

- (1) DELEITO y P.: "También se divierte el pueblo", op. cit. pág. 170.
- (2) Recordemos a ZABALETA cuando nos describe un día de representación en "El día de fiesta por la tarde", en edic. cit. de DIEZ BORQUE, pág. 13-36.
- (3) COTARELO: "Colección...", op. cit. t. I, pág. CLXIV.
- (4) COTARELO: "Colección...", op. cit. t. I, pág. 231.
- (5) Aunque no conservamos la música, sin embargo a ella se debe gran parte del entretenimiento y aceptación de muchísimas - de estas piezas, por eso Gil López de Armesto y Castro en - sus "Sainetes y entremeses representados y cantados" (Madrid, 1674), dice en el prólogo: "Te suplico los leas con - el gusto que los oíste, sin que olvides al leerlos la dulzu - ra de la música con que se ejecutaron, que fueron el logro de todos ellos".
- (6) QUEVEDO: "Poesías", Madrid, Atlas, B.A.E., 1953, pág. 216.
- (7) "Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, Materias, y Facultades": Ejemplar de The Hispanic Society: Alcalá, María Fernández, 1661, - pág. 545.
- (8) BARRIONUEVO: "Avisos", Madrid, C.E.E., 1892.
- (9) Recordemos que una comedia de cierto éxito solía durar como máximo de ocho a diez días.

- (10) AUBRUN: op. cit., pág. 189.
- (11) SANCHEZ ARJONA, J.: "Noticias referentes a los anales del - teatro en Sevilla", op. cit., pág. 182.
- (12) PELLICER, Casiano: "Tratado histórico...", op. cit. t. II, pág. 184.
- (13) ROJAS: "El viaje entretenido", edic. de la NBAE, Madrid, 1915, pág. 494-5.
- (14) "El Arte Nuevo y el término 'entremés'", op. cit. pág. 88.
- (15) COTARELO: "Bibliografía de las controversias...", op. cit., pág. 44.
- (16) "Ramillete...", op. cit. pág. 16.

XII. LO COMICO

1.- BERGSON Y FREUD ANTE LO COMICO

Ya hemos visto cómo la finalidad específica del BAILE es hacer reír. Pero ¿qué es lo que produce la risa en estas piezas? - ¿qué es lo cómico? ¿cuál es la esencia de lo cómico? Indudablemente, no pretendemos un esclarecimiento del problema, en la medida en que la problemática de lo cómico muestra tal complicación que no ha sido investigada profundamente y con cierto rigor filosófico. Quienes han intentado una aclaración un poco más sistemática, han sido en nuestro siglo Bergson y Freud, cuyas teorías, por lo que nos pueden ayudar en nuestro trabajo merecen ser tenidas en cuenta, además de que posteriormente otros autores se han ocupado del fenómeno cómico, pero sus trabajos no invalidan el análisis de ambos autores. Es evidente que la comicidad surge por diferentes recursos, pero Bergson (1) ve que todos ellos son manifestación de un mismo fenómeno, la causa más profunda de la risa la cual se produce -ley general- al contemplar lo mecánico o lo rígido inserto en lo vivo. En varias partes del libro lo demuestra, comenta y recalca:

"Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que este cuerpo -nos hace pensar en un simple mecanismo" (pág. 29).

"No es ya la vida la que tengo delante, es el automatismo instalado en la vida y probando a imitarla. Es lo cómico" (pág. 31).

"...Entonces hallaréis la imagen que hemos encontrado en todos los objetos ridículos, habréis dado con la mecánica en lo vivo, habréis hallado lo cómico" (pág. 65).

"...Lo rígido, lo hecho, lo mecánico, por oposición a lo flexible, a lo vivo, a lo que está siempre cambiando; la distracción como lo contrario a la atención; el automatismo, en fin, como contraste de la libre actividad, he ahí, en suma, lo que subraya la risa y lo que aspira a corregirla" (pág. 105).

Bergson distingue lo cómico de las formas y de los movimientos, lo cómico de la situación, lo cómico de las palabras, lo cómico de los caracteres. Todo esto se puede sintetizar en las -

tres perspectivas tradicionales: lo cómico en el lenguaje, en el juego escénico y en las figuras, metodología que seguiremos en - el presente capítulo.

Freud, en sus estudios sobre el chiste, estudia también la naturaleza y génesis de lo cómico (2). Observa que el chiste se relaciona con la comicidad. Considera que el chiste, la comicidad y también el humor son tres mecanismos del aparato anímico - que producen placer a través del ahorro de la coerción, de la representación o del sentimiento; constituyen, pues, métodos para reconquistar una época de la vida -la infancia- en la que la labor síquica podrá realizarse con escaso gasto. La fuente de placer del chiste está en el subconsciente, mientras que la fuente del placer cómico es la comparación de dos gastos, localizados - ambos en lo preconscious.

Siguiendo a Bergson que ve la comicidad en la mecanización de la vida, en la contemplación de todo aquello que en una persona nos hace pensar en un mecanismo inanimado, Freud acepta también esta concepción, aunque la formula de distinta manera:

"... sabiendo por experiencia que lo animado no se repi- te, y que cada una de sus manifestaciones exige de - nuestra comprensión un gesto especial, nos encontramos decepcionados cuando a consecuencia de una total identidad o una engañadora imitación resulta superfluo el nuevo gasto que nos disponíamos a realizar. Pero esta decepción trae consigo una minorización de la carga sⁱquica y el gasto de expectación, devenido superfluo, - es descargado por medio de la risa" (pág. 189).

Ve en lo ingenuo otra especie de lo cómico; pero está más - cerca del chiste.

Aparece lo cómico, primeramente como un

"hallazgo involuntario que hacemos en las personas, en sus movimientos, formas, actos y rasgos característicos... al principio tan sólo en sus cualidades físicas, luego también en las morales... más tarde, y por una especie de personificación muy frecuente, encontramos lo cómico en los animales y en objetos inanimados..." (pág. 169).

Estudia la comicidad de los movimientos, de la acción y la

que se encuentra en las cualidades anímicas de otras personas. La comicidad, entonces, es el resultado de una comparación entre - las mismas y nuestro propio yo; de donde la risa es

"la expresión de un placiente sentimiento de superioridad" (pág. 176).

Indaga también las raíces infantiles de la comicidad, cuya existencia había sospechado Bergson, y considera el placer de lo cómico (apartándose de Bergson) no como placer recordado, sino, - otra vez más, como una comparación:

"La risa surgirá, por tanto, de la comparación entre el 'yo' del adulto y el 'yo' considerado como niño" (pág. 204).

Sigue luego estudiando los medios encaminados a hacer surgir artificialmente la comicidad, para indagar también nuevos - orígenes al placer cómico, y entre ellos está la comicidad de si tuación, la imitación, la caricatura, la parodia, el desenmascaramiento...

2.- LO COMICO EN LAS POETICAS DEL SIGLO DE ORO

Conviene sintetizar también, antes de centrarnos en nuestro estudio, la idea que sobre lo cómico existía en nuestras poéticas del Siglo de Oro. Todos estos tratados parten del capítulo V de la "Poética" de Aristóteles, y la risa cobra especial importancia al relacionarse la Comedia con los conceptos de lo ridículo y lo cómico (3).

Resumamos sustancialmente estas ideas, centrándonos en dos de sus máximos representantes: Pinciano y Cascales (4).

- Lo que va contra la armonía, la belleza, el decoro, es ridículo, y por tanto entra dentro de lo cómico.
- Hay virtud depuradora en la risa.
- El placer de la risa se fundamenta en la torpeza y defor-

midad, en la fealdad... de aquí que lo cómico abarque también lo burlesco y aun lo obsceno.

- La ignorancia pertenece a la fealdad del alma, y es desconocimiento, simpleza... por lo que es una magnífica fuente de efectos cómicos.
- La desproporción entre las pasiones y los caracteres produce risa, pues es cómico lo que se aleja de la naturaleza, de lo verdadero y verosímil, en el sentido de lo regular, lo general y universal.
- La ignorancia, la necedad y la fealdad en general caracterizan al "simple" del teatro español (5).

Teniendo todo esto en cuenta veamos ahora cómo se produce la risa en el BAILE, descubriendo sobre todo los principales recursos que para ello emplea el género. Aclaremos también que, a pesar de nuestra indagación, nos quedaremos a mitad de camino, - al no poder captar toda la porción de risa: no olvidemos que ciertos chistes, ironías, gracias, nos resultan oscuras por el paso del tiempo... Harían falta ingentes notas, aclaraciones, erudición, sobre temas del día, equívocos, giros arcaicos, etc., y aun así no provocarían hoy día la misma risa que en su tiempo. Si a esto añadimos que sólo nos podemos hacer una idea a través de su lectura y no de su representación en las tablas del XVII, la carcajada o el risueño entretenimiento del espectador sería más abundante de lo que a simple vista nos da hoy su lectura.

3.- EL LENGUAJE DE LOS BAILES Y LO COMICO LINGUISTICO

El lenguaje de los BAILES parte, fundamental de un estudio general de los mismos, es de enorme riqueza, y efectos estilísticos. Posee variedad de tonos: desde el más alambicado y conceptista, hasta el más bajo y vulgar de la gente del arroyo y del -

hampa. Recoge desde lo extranjerizante: italianismos, hablas de negro, morisca, en sus jergas características (6), hasta las resonancias autóctonas y tradicionales de nuestro Romancero (7), o la sabiduría concentrada y popular del refrán (8).

Es un lenguaje que no tiene como fin el prurito esteticista... etc., etc. Todo esto sería objeto de un extenso y apasionante estudio monográfico que, realizarlo ahora, sobrepasaría - nuestros límites marcados; sin embargo nos limitaremos a profundizar en el lenguaje en su relación con la comicidad. La risa - por medio del lenguaje.

Aceptamos que el lenguaje es un ente vivo y como tal pesan sobre él efectos lingüísticos que le comunican tiesura y rigidez, está sometido a ciertas operaciones mecánicas (inversión, interferencia, trasposición...) manejado como simple cosa... De aquí la obtención de efectos risibles por el lenguaje mismo. Distinguimos, como Bergson, entre "lo cómico que expresa el lenguaje y lo cómico que crea el lenguaje mismo" (pág. 84). A esto último - nos limitaremos casi exclusivamente: es decir, a lo que subraya las distracciones del lenguaje mismo.

Fijémonos en algunos recursos fundamentales:

- Juegos de palabras

Multitud de formas diferentes:

A: 338: juego homonímico (Herrar-Error):

- "-El herrador acertó
a comer de un garrafal.
- Ahórquenlo, porque acierta
cuando está obligado a errar.
- ¿Quién ha de errar en el pueblo
si al errador ahorcáis?
- En casa el doctor acuda
que mejor que él herrará".

Igual ocurre en:

B: 40: el casamentero apunta en su libro a todos los que se casan y:

"dichosos sean aquellos
que deste libro los libro".

A: 341: por el cambio antonímico de una parte de las mismas:

"Es tan verdad lo que dice
que hasta los vocablos truecan
pues al río llaman lloro
y a la avellana avecuesta.
-Pericaite al penitente
babacía a la ballena.

Carta propia a Cartagena,
al soldado, sol prestado,
a la fragata, fraperra.
-Melocotón a Granada,
a Venecia, ave discreta".

B: 7: asociación ingeniosa de los compuestos de una palabra: A
la mujer 1^a un capitán le enseña a hacer una plataforma
y la tía le contesta:

"Y de la plataforma
con que te engaña
la forma no le admitas
sino la plata".

B: 76: por la derivación y repetición del semantema:

"como al ser tan pelones
mos viene a pelo
por no andar en pelillos
cairel traemos".

Y a continuación:

"Vaya a la cárcel preso
del desengaño
pues se pela por pelos
de otro pelado".

B: 78: a veces se consiguen efectos por medio de la aliteración
parecidos a sencillo trabalenguas, con el consiguiente -
agrado del público:

"quien pica y repica picado se queda
sino se despica en la misma moneda
esto sí que es chamberga del uso
esto sí que es del uso chamberga".

C: 6: con los conceptos 'ver-mirar':

"De tus ojos siempre armados
de hermosura y de rigor

cualquiera sería mal visto,
pero mal mirado no".

- C: 72: descomposición fonética de la palabra: Una mujer pregunta al maulero si tiene un retal de damasco para otra mujer:

"si esa dama es muy limpia
asco de verla dará
y si en ella hay dama y asco
¿para qué lo anda a buscar?"

(Esto puede ser también cómico escénico; una vez más: di
ficilísimo el deslinde...)

Parecidos son los ejemplos siguientes de calambur:

- C: 73: juego fonético debido a la doble posibilidad de pronunciación. Así el 1° busca un pedazo de lama:

"que las sisas con que hago mi bolsa
pedazos del ama a quien sirvo, serán".

- B: 66: por identidad acústica de sintagmas diferentes: El tulli
do Juanazo pide, aunque sea pan y vino, y:

"el hambre trae compungida
y así trae la sed debota".

- B: 62: un hombre tiene a su dama en un terrado porque es celoso
y no quiere que salga:

"Vuesarced me parece
galán extraño
pues lo que más estima
tiene en terrado".

- C: 232: Al G° le preguntan en qué trata, responde que en aguas:

G^a: "En aguas, en aguas...
-Linda palabra

G°: No trato en aguas que abultan
sino en aguas destiladas".

- B: 100: polisemia de la palabra 'niña':

"Son sus dos negros ojos
dos cupidillos
con que en vez de dos niñas
tiene dos niños".

- B: 112: expresión en quiasmo: La ninfa pregunta al Amor:

"A las damas cortesanias
¿qué castigo les darás
que aunque no dan en querer
quieren lo que se les da?"

C: 376: repetición y derivados y doble significación del vocablo:

G°: "Como digo, prima: las que
son primas de los primos
no empriman para despimar..."

La doble significación o polisemia de la palabra o frase es un recurso empleado frecuentemente, quizá el más empleado de todos. Se superponen en él la significación real y la imaginaria - ocasionando casi siempre el chiste:

B: 10: comparación y doble significación del vocablo ('guardar' la fiesta y 'guardar' a una persona): La Montalba y la - Colindres, mozas de galera tienen en su casa

"niñas que parecen fiesta
. por lo mucho que las guardan".

B: 12: un viejo se enfada contra unas mujeres y éstas le dicen:

"jamás se enoje tanto
pues que no puede
aunque más se esfuerce
mostrarnos dientes".

B: 14: G°: "Yo pienso que si me enfado...
G^a: Para vos es bueno el pienso"

B: 15: a un preso por presos falsos le sueltan los alcaldes, -
pues

"su delito a todos
toca y nos pesa".

B: 18: significación real y juego metonímico teniendo como base el nombre de un personaje histórico:

"Tengo yo de dalle
sólo por sus ojos
que si son bellidos
son bellidos de olfos".

Este chiste intrascendente sobre cualquier motivo es muy -
frecuente:

B: 20: dicen que el ser calvo es gala porque
"están hoy las calvas
en grande altura".

o los relativos a los oficios donde se superponen en los vocablos doble significación. Con frecuencia se suceden los chistes en la presentación del oficio. Sirva como ejemplo el

B: 29: "Antojero soy, señores
oficio que bien mirado
es de todos los oficios
el más limpio y el más claro.
No podrán decir de mí
que estimación del no hago
pues siempre verán que yo
con hombres mayores trato.
Sin ser astrólogo puedo
hacer muy bien calendarios
pues ya que no entre los signos
siempre entre las lunas ando.
En una unibersidad
pudiera mui bien dar grados
pues con aver visto poco
a muchos se los he dado.
Muchos me traen entre ojos
mas yo de eso no me agravio
porque antes de la ojeriza
es de lo que más me pago.
A cuantos enfermos vienen
los hago yo volver sanos
y a los que no son bien vistos
los hago ser bien mirados".

Abundan muchísimo estas salidas ingeniosas y chistes a propósito de las consultas en las que se basan gran cantidad de BAILES. Generalmente el G° suele responder con un chiste o salida - ridícula... pero esto puede incluirse quizá también en lo cómico en el juego escénico... Por eso no pondré por ahora más ejemplos y sirva éste como modelo (9).

Veamos unos ejemplos de ese chiste intrascendente en los BAILES de oficios.

B: 59: el garitero de trucos dice que
"ser garitero es ofizio
valiente por raro rumbo
pues puede echar buenos tacos

sin juramento ninguno".

chiste al mismo tiempo originado por la doble significación o polisemia de la palabra o frase 'echar tacos'.

B: 68: la Rastrera llama a la Pescadera mal hablada en un mero juego de palabras, falsa derivación semántica:

Rast.: "La mal hablada es ella
pese a su cara
pues tratando en lenguados
es deslenguada".

B: 80: la G^a quiere al calvo porque
"quando mira
no mira derecho".

B: 120: a un holgazán que tiene inclinación por el agua el juez
le dice que
"sea uzé tabernero
verá sin falta
la inclinación que siempre
le tiene al agua".

C: 56: el G° vende sillas, la G^a le llama:
"bruto tan grosero
pues está ensillado". (Polisemia del vocablo.)

C: 58: el G° es relojero y dice:
"como el rey tengo
potestad para hacer cuartos". (Polisemia del vo
cablo: recurso éste muy empleado.)

C: 194: una escoge al barbero porque:
"es fuerza que esté rico
quien rapa a todos".

C: 242: "Muger de un médico soy
y es hombre tan desalmado
que para poder vivir
se arrima siempre a los malos".

C: 303: unido también a defectos físicos, pues el ciego se gana
la vida cantando... Se ha casado y dice a su mujer que -
no sea celosa porque
"es cosa precisa
que un hombre que no tiene ojos

que se ande buscando niñas". (Doble significado de la palabra.)

Observemos cómo se toman a mofa los defectos físicos: calvo, corvado, ciego... hasta ellos mismos se ríen de sí... que es el comienzo del humor.

B: 57: así se expresa el tabaco:

"que soy de altos pensamientos
conoce el que a mí se llega
y que tengo muchos humos
dize luego a boca llena".

(Pero quizá estos versos pertenezcan al juego escénico... Dificultad de deslinde.)

Sigue diciendo a continuación:

"señores, no me amohinen
que si desenbaino aquesta
que soy tabaco de hoja
conocerán por las muestras".

Semejante es toda la pieza, con respuestas y salidas polisémicas originado desde el motor de la misma, pues son "guapos", y al mismo tiempo los animales que representan; por esto entraría mejor este B: 57 en lo cómico del juego escénico.

B: 68: La Rastrera y la Pescadera enamoradas del mismo hombre:

Ras.: "a ese mozo de quien habla
le hablo yo.

Pesc.: -Mucho me espanto
porque en mi vida le tuve
por mozo tan mal hablado".

B: 155: "pues los médicos somos
como diablos
porque no nos agradan
sino los malos".

B: 156: un letrado se acerca al doctor porque tiene una nube en el ojo izquierdo, el doctor le responde:

"todos los demás letrados
la tienen en el derecho".

- B: 32: "porque las lavanderas
son tan bizarras
que no temen Tizonas
donde hay coladas".
- C: 106: "Calvo soy porque mi dama
me ha pelado más que el tiempo".
(Doble significación además de expresión popular.)
- C: 234: el G° trata en aguas; la G^a le llama "hombre aguado".
- C: 239: un hombre va a comprar una moza a la almoneda, antes la
toca para ver lo que compra, pues no ha de dar el dinero
un hombre "a tontas y a locas".
- C: 245: Hablando del médico y del sacristán:
"Si uno tiene muchas muertes
otro las tiene dobladadas".
- B: 57: "A la lombriz azotaron
porque pescó una pollera.
-Siempre a las lombrices suele
hazerles daño la pesca".

- Hipérbaton forzoso: Para ridiculizar la forma de hablar:

- C: 373: Así se expresa el difunto:
"Pues amigo, sabrás primo
que de mí dejando puesto
los queriendo correr toros
uno en el medio celebro
y argolla como la bola
mi temprana donde muerte y muerte
sus apudos fueron cuernos,
y en el otro ya estoy mundo".

- Nombres y apellidos humorísticos

- C: 243: 1^a: "pero !Casilda Lenteja!
2^a: pero !Thomasa Garbanzo!"
- C: 299: La ciega se llama "Lucía". (Recordemos el nombre de la -
Santa patrona de la vista.)

C: 318: La mujer 2^a es tabernera y se llama "D^a Ana de Aguado".

-Dialectos o idiomas extranjeros

El más abundante es el latín macarrónico. Empleado no sólo por los médicos o sacristanes, sino por cualquier persona de la calle, y no en parrafadas sino en una o dos palabras sólomente... y comprensibles totalmente por el espectador: porque se parecen al castellano, porque les "suena" por sus prácticas religiosas, por la ayuda mímica ('appropinque')...

Veamos algunos ejemplos:

- B: 48: G°: "Dirélo y en brebis orazio
Han olido este talego
uatro hembras de rapis rapio..."
acentuada más esta comicidad por el contraste con su habla, pues dos versos más arriba se ha expresado en una forma vulgar: "mas que yo quijera, hermano..."
- B: 53: el vejete, que hace de doctor, entra a escena diciendo: "deo gratias", después de tomar el pulso al enfermo, le receta:
"rezipe desengañorum
nuzias quatro..."
- B: 72: el G° es un simple, del campo:
"que so capataz en totun".
"Jesús, Jesús, berbuncaro".
- B: 83: la Liberalidad dice a la Avaricia:
"...abernuncio
de tu gran recogimiento".
(Asociación con la fórmula religiosa 'Renunciar a Sata-nás' a sus pompas...)
- B: 106: el zagal:
"sin que fuese el estornado
digno de un dominus tecum".

B: 117: un hombre miedoso dice de sí que es toreador "in pectore".

B: 119: una vagamunda:

"el entendimiento ayuda
donde ajibilibus hay".

B: 48: Ha habido una cuaresma con tantos espárragos, acelgas...
que ya el bacalao "murió requiem eternam".

C: 236: 1º: "Hombre. A, cavallero, appropinque".

C: 253: El Doctor:

"Pues moriatur en latín
porque no lo entienda el enfermo".

La 2ª le pregunta qué significa el "do, das".

C: 360: Un talego lleno de dineros está enfermo. Diálogo:

Fra(doctor) - "De taleguís, y echa tus dineris
dize Avizena
que sanorum sí de embris le echabís
dos sanguijuelas.

S. - Pues Galenus, najorum morum
chocata pecunia,
in tratando con embras malbatis
le desafucia.

Fra. - Opinionibus agarrantibus
fazile probo.
Si apretabitis me cum estafan
negolo totum"

Poco presente está el italiano:

B: 65: "y dúrale mudando
el traje y la parola".

(Lo entenderían todos por estar muy extendido.)

En cambio, del empleo del portugués tenemos más ejemplos.
Pero ¿Por qué resultaba cómico? Quizá automatismo: como si les
apretasen un botón terminan la pieza "a lo portugués..." ¿Paro-
dia? Sirvan como ejemplos el B: 152, B: 154...

- Adaptación o parodia de romances

La inclusión de versos sueltos de romance indudablemente -

produce efectos cómicos, al trasladar por resonancias históricas un mundo de caballeros a las antípodas del mundo bajo, ruin, pícaro, de las mujeres busconas...

B: 48: "Elas, elas por do vienen
 como dicen raspaylando".

O el mundo tosco, grosero, inculto de los pastores, pues en

B: 50, se refiere a Menga y Bras: "elos, ellos por do vienen".

C: 96: Todo él está entretegrado con versos famosos de romances o cantarcillos populares. Argumento: los amores del Conde Claros con la Infanta: es sólo un pretexto para acomodar con ingenio y gracia ciertos versos conocidísimos del público. La degradación del tema por la parodia produce gran fuerza cómica (10). Sólo como ejemplo -extraídos del conjunto carecen de la 'vis cómica'- he aquí algunos:

"Media noche era por filo
los gallos querían cantar".

"Aprisa pide el vestir
aprisa pide el calzar".

"Etele por do viene
tu Juan Redondo".

"Asentado está Gaiferos
para las tablas jugar".

"Mordido de una serpiente
se queja el Rey Don Rodrigo".

"Cercada está Santa Fe
por el uno y otro lado".

"Añasco el de Talavera
aquel hidalgo postizo".

"Por ídolo de tu altar
por imagen de tu templo". (Gallarda)

"Ay; degollado mío
!qué bien pareces
con tus torres y muros
y chapiteles;"

O incluso se cogen de otros BAILES versos famosos, repetidos:

"bailar quedo y bailar firme
es el segundo bailar..."

El Conde habla también con lenguaje vulgar, no el que le corresponde por su escala sociocultural: "que nos pescaron, te digo". O actúa de la misma manera:

"Oy lunes le hable cortés
y la convidé a salchichas". (¿Cómico escénico?)

C: 222: Igual al anterior:

"Añasco el de Talavera
aquel hidalgo postizo".

"Don Alonso, Don Alonso
Dios perdone la tu alma".

El Rey también se expresa en lenguaje vulgar:

"Pues ésta se me hace fuerte
por fuerza pienso rendilla".

C: 265: lo mismo, nada más que ahora son títulos de comedias famosas...

- Comparaciones y metáforas

Empleo casi absoluto de la degradación: el 2º término, la imagen, es inferior al 1º:

B: 3: Junípero va a ser ahorcado y quedará
"... como lámpara
con tus gestos de parlático".

B: 8: "Lindo plato es un discreto
-Mas no para merendar.
-Vianda del alma al fin".

B: 15: sátira también:
"son los testigos
como los cuartos
que entre buenos y muchos
falsificados".

B: 80: al tuerto llama la Gª "Basilisco en ayunas". (La propiedad de este animal de matar con la vista... Se necesita

una cierta cultura... ¿o lo captaría también el pueblo - llano?)

C: 207: se queja a la Fortuna el azicalador de espadas:

"Los machos de noria y yo
somos de una misma data
que aunque caminemos mucho
jamás hacemos jornada".

C: 212: G° "Las hembras como tarántulas
están las bolsas picándonos".

C: 215: dice el Sueño:

"Como camaleones
son estas tías
porque comen del aire
de las sobrinas".

C: 239: Hombre:

"Que esta dama es alcachofa
muchu ropa y poca carne
poco tronco y muchas hojas".

C: 272: Pascual dice de Menga que:

"es basilisco al revés
pues mata con que la miren
a los que no puede ver".

C: 304: a Pascual que se ha puesto enfermo se le han puesto los ojos "como agua de fregar".

B: 66: Aquí sucede al revés: la imagen visionaria ('columpiarse') es superior al término real ('andar cojo con muletas haciendo ciertos movimientos'), pero la expresión cobra comicidad al no tomar en serio la triste realidad física, al, en cierta manera, reirse de ella... Un juego - más, por eso Juanazao viene "columpiado en muletas". Semejante efecto se produce con la metáfora sinestésica: la Irlandesa se acerca

"con pasos tartamudos
y con la lengua coja".

- Deformación del lenguaje

B: 13: pronunciado por alcaldes de pueblo: "josticia", "aguelo", "habráis", "sos", "sentaus", "diabro", "guérfano", "prei to", "endimoñado", "huéra" (fuera), "pubricamente".

B: 21: "trujeren".

B: 72: "que aunque so del campo", "mi moger", "crérigo"... "prie go", "copra", "estó", "enfecultoso", "dobronzillo", "es- prico"... Así se expresa el G°.

B: 41: en cuanto a la pronunciación:

"Yo quisiera una muher
que huera guapa y discreta
porque bolara mi fama
con las alas de mi jembra."

observemos el anacronismo arcaico fonético...

B: 25: la G^a amante del jaque dice: "daba en tí golpes con jira".

C: 303: el ciego dice "so".

B: 50: Bras, pastor, se expresa así: "vome", "no us querés enmen dar",

"no jures porque sos hembra
mui çafil de redibar.
No hay mochacho que no cante
de Bras y Menga el cantar"...

También: "tenés", "dezildo"... lo cual, en el espectador, producía un efecto de superioridad y por consiguiente la risa...

B: 52: Bras: "ola, Jila, sos gallega?", "que vos dígan", "me - vo", "yo magino"...

B: 53: Pascual: "san cristán", "que me dobre", "que so", "echado estó".

B: 99: Filis (zagala): "esfuérzome a fengir".

C: 171: Bras: "diabro", "sos hembra", "záfil de redibar".
Menga: "mochacho".

- C: 304: Pascual: "sacristán", "dobre", "rezozito", "estó".
- C: 306: el médico dice: "so".
- C: 342: el G° mismo se confiesa que es tosco, y dice: "lletas",
"enjeño", "polidas", "concrusión", "llas", "diabros", -
"estó".
- C: 357: Sim. dice: "como mujer que embuidó", y más adelante ha-
bla en latín con el médico...
- B: 3: "arismético", "Demóclitos".
- B: 65: "se juntaron alegres
quantos pobres y pobras..."
(Falso femenino analógico.)
- B: 65: "poble" (Trueque de fonemas.)
- B: 67: "el consorte y la consorta".
- B: 71: "diabro".
- B: 117: un hombre rico de Madrid dice "truje"; otro: "coronis-
tas".
- B: 142: La G^a dice: "difinición" inmediatamente a continuación -
de llamarse catedrática de amor...
- C: 112: "súpulo";
- C: 300: el G°, ciego, dice "Locía"...

En estas deformaciones del lenguaje caben también los versos
de cabo roto: C: 212, C: 221... Y otros diversos aspectos como -
el

- C: 336: todo elaborado en esdrújulos falsos: "Cátuja", "cónejos",
"gázapos".

- Humanización de ideas

El pedir y el dar: viven y expiran... Forma expositiva sen-
cilla y captada así por el espectador más ignorante, que se son-

reirá por la gracia y el desenfado... Así se quejan dos mujeres en

B: 6: "Ya vive el pobre pedir
tan lejísimos de el dar
que se dan por cortesía
las buenas pascuas no mas.
Murieron los aguinaldos,
las ferias otro que tal,
el regalar expiró.
Dios le perdone al prestar".

En

C: 230: las palabras están "muy preñadas", y los deseos "mal paridos".

C: 236: "Que está tal el tiempo
que el dar está manco
y el tomar se ha muerto".

C: 298: Bezón dice a la mujer: "boquiabierta te espera esta bolsa".

También se humanizan animales:

C: 378: G°se dirige al toro, en desafío, como si fuera una persona: "Torillo, sal si eres hombre..."

- Ironía

Si entendemos por ironía la introducción en un contenido serio de un contenido burlesco, irá asociada muy frecuentemente a las salidas ingeniosas, sátira... etc. Por eso en pura fórmula: poco empleada, pero también está presente. Puede servir como ejemplo:

B: 10: Rectificación irónica: dos mujeres entran a una casa de prisión y así las saludan:

"Amigas mías seáis muy bien venidas
o por mejor decir muy bien traídas..."

- Perífrasis eufemística

C: 378: alude así a una realidad natural y al mismo tiempo ridícula por el personaje a quien le sucede... Se evita así lo chavacano de la expresión, pero se ridiculiza por el lenguaje -la misma confesión del personaje- una actitud: el G° está esperando al toro:

"en el corazón el brío
el ánimo en las espaldas
en los calzones el miedo
y la resulta en las calzas..."

- La Paronomasia

Es otro de los recursos empleados con cierta frecuencia, y por la dosis de ingenio con que va acompañada contribuye si no a soltar la carcajada del espectador, sí, por lo menos, a mantenerle en una abierta sonrisa inteligente...

B: 30: Una mujer se queja de que el cajero de un genovés la visita demasiado; el G° le responde:

"Ese hombre, señora mía
nunca puede ser de daño
que aunque a lo más no es del gusto
será a lo menos del gasto".

B: 80: "... el chambergo que sea del gusto
y del gasto el tuerto"

C: 372: G°: "¡Oh malhaya el corazón
que se metió a caballero;
pues desde que lo creí
no lo parezco y parezco".

"no tengo
quien me remiende
con ser más mis deudas
que mis deudos".

- Trasposición de ideas

De cualquier realidad vulgar (vender, consejos, ... etc.,)

a tono, ambiente, mundo, ideas religiosas... Ello lleva implícito una degradación, lo que, por contraste, resulta cómico.

B: 10: A las mozas de la galera, en la casa donde están encerradas no les dan pan:

"Y así rezando con gran demasía
el pan nuestro no es de cada día".

B: 36: La indecisión del G° entre tomar carne o dulces, se traspone por medio de una comparación a un nivel superior religioso:

"Alma parezco de auto
que aquí me tienta la carne
y allí me llevan los diablos".

B: 101: La G^a, gorróna, aconseja a sus gorrónas para que no caigan en ciertas inespereiencias de "las gorrónas legas".

B: 48: En la Cuaresma el bacalao "murió requiem eternam".

C: 52: Una vendedora pública pregona la mercancía: chicharrones, que son de gente 'limpia': doble sentido: real y religioso... Se utiliza la religión como forma de propaganda:

"Chicharrones vendo, niñas
manjar de cristianos viejos
que sola la gente limpia
es la que come los puercos".

C: 58: Semejante: el G° es relojero:

"que es ejercicio muy santo
pues me ven lo más del día
con las Oras en la mano".

(Polisemia del vocablo)

C: 84: Se le ha dicho la condena a un hombre y su marca dice:

"Hombre de buena vida
es mi valiente
pues se le ha revelado
la hora en que muere".

C: 134: aludiendo a la jerarquía religiosa de 'Maestro de novicios', se aplica por boca del escribano a los hurtos del Zurdillo:

"Quien supo con maña diestra
dar el punto a la justicia
de que a una llave maestra
hizo, siendo ella novicia..."

C: 186: "Sin ser galán, las damas
han de tomarlo
pues gentiles no quieren
sino paganos".

(Chiste además, al estar 'paganos' en relación con el di
nero...)

C: 213: Gº: "que ustedes descartando
los cristianos y gentiles
sólo admiten los paganos..."

Mujer 2ª dice que pide con tal rigor

"que no más de por pedir
pediré la Extremaunción".

C: 222: No a sentido religioso, sino a una realidad degradada:
Lucrecia es una ave u otro animal sobre el que caerá Tar-
quino:

"Tras Lucrecia a su pesar
Tarquino que su amor traza
allá va a buscar la caza
a las orillas del mar".

Este BAILE es una continua parodia: Trasposición a len-
guaje de un hombre cualquiera de la calle, vulgar, el -
lenguaje de un rey:

"Pues ésta se me hace fuerte
por fuerza pienso rendilla".

"Cayó mi mula conmigo
perdí mi puñal dorado", etc.

Esta trasposición: también en

C: 96: BAILE semejante.

- La interpretación por parte de un personaje de un vocablo o
frase de manera distinta a como es o lo interpreta otro

B: 31: Veje.- "Yo soy cristiano y muy viejo

G° - "Viejo sí, mas no cristiano".

B: 68: La rastrera y la pescadera están enamoradas del mismo galán:

Pesc.-"Pues por cuenta de ese hidalgo corro yo.

Ras. ¿Corre?

Pesc. Si, corro

Rast. Pues verá cuál yo la paro".

Poco después la Pesc. llama a Sancho pesado en sus bur-las, y éste responde:

"Si soy pesado ¿qué espera?
llevaráme la rastrera
que tiene mejores lomos".

C: 171: Menga: "Yo ando bien..." ('Yo estoy bien')

Bras: "...Porque andáis mal
con vuestro Bras y sé Menga
del pie del que cojeáis..."

(Se hace además un ligero chiste sobre el andar y co-
jear...)

C: 232: al G° le dicen que no entona ni alcanza los puntos bien;
responde: "Ve aquí que estirado estoy..."; que no tiene -
voz; él llama a los músicos y mozas y éstos le responden.
Entonces dice el G°:

"Mire usted si tengo voz
pues apenas pronuncié
músicos, cuando salieron
mocitas, cuando también..."

C: 237: al G° que es pregonero de damas, uno le pide una al uso,
que tenga una serie de cualidades; como el G° la encuen-
tra, exclama el

1°: "Es un néctar, una ambrosía (seguramente mal pro
G° - No se llama sino Juana" nunciada...)

C: 345: 1°: "Ah, Simón, habéis oído?
G° - No me he ido, mas pudiera..." (Reflejo: la res-
puesta de su mie-
do...)

Le mandan que les guarde las espaldas y lo interpreta a la letra, atacan a uno a la cabeza y él se desentiende, diciendo:

"...Yo no guardo
más de lo que me encomiendan;
las espaldas me dijeron
que les guardara; dijeron:
guardad cabezas y todo,
que poquito se le diera
a un hombre que es guardaespaldas
ser también guardacabezas".

C: 360: Anay.: "¿Cómo trata así esta moza?
El es el cortés mancebo?
Si. Yo soy el cortés y ella
el Colón de mi dinero"

C: 373: el difunto dice al G° que se venque del toro:
G°: "... De los toros
antes me voy que me vengo".

- Lo grosero

Aunque menos frecuente también se usa como recurso humorístico:

C: 302: Así canta el ciego -vive de ello, según nos dice-:

"En la ciudad de Alicante
un milagro sucedió
de una doncella flamante
que una almorrana le dio
y aunque ella se murió
el mal no pasó adelante".

(Unido a lo extravagante.)

C: 342: el G° dice a su enamorada:

"...y su frente de matices
es preñada, y las narices
mal paridas".

El mismo dice al final:

"pues mal tizonazos os den
a vosotras y al mamón

que no, que no
que no respondiere Amén".

- Lo erótico, el amor físico, lo sensual

También está presente como fuente de lo cómico. Alusiones -
al acto físico del amor con expresiones rayanas en lo grosero -
-indudablemente los gestos cobrarían suma importancia-:

B: 60: 4º: "A una doncella muy pobre
quiero con riesgo preciso
Gº: Si usted no la llega abajo
lleva seguro el partido
que el pronóstico dice
según he oído
casamientos influye
el signo de virgo".

B: 76: dos mujeres: la vieja es la tercera; la Verdad la quiere
meter en la cárcel: la afirmación de la doncellez de la -
joven por ella misma, resulta cómico teniendo en cuenta -
los antecedentes de ambas: "miren que soy doncella"... La
alusión al acto físico del amor, que puede entenderse tam
bién por las palabras de la Verdad:

"vaya a la cárcel vaya
pues tiene treta
para engañar a todos
sin ser doncella",

pues el doble sentido de la frase, 'engañar', puede ser -
de palabra o de obra...

B: 81: La G^a dice refiriéndose a la Castidad que "ya no corre -
esa moneda". La negación misma del amor ideal... etc., y
honesto, por contraposición al de la comedia, produce -
efectos cómicos, por liberación psicológica del audito-
rio...

B: 81: En la guerra del amor el arma de una mujer es la voz, el
canto,

"porque para la guerra

de amor que emprendo
vale mucho una dama
de tan buen pecho".

(El doble sentido de la expresión: efecto seguro en el -
auditorio.)

B: 25: La denominación directa, sin tapujos, de la amante de un
jaque que viene en galeras:

2º: "ele por do viene, daifa".

C: 77: Sancho: "... Y brindaremos
a la salud de las marcas".

B: 100: picardía:

"Transparente es su pecho
mas lo que encubre
mucho es que no se sepa
pues se trasluce". (Habla de Beatriz)

B: 111: El amor, con arco y flecha y venda en los ojos, dice de
la cortesana:

"Al amor no se inclinan
las de este gremio
porque no hay que quitarle
como anda en cueros".

C: 174: la letra final del cantar de 'Pero Pando':

G^a: "Casó con una doncella
Gº: Maravillóme
que fuese doncella ella.
G^a: Seis mil hijos tuvo en ella
y fue tan grande su estrella
que de un parto los parió".

C: 210: Termina la pieza sentenciando el Gº:

"Capón hay que se mete fraile
porque le llamen padre".

C: 319: Al Gº que es pintor le preguntan que cómo pintará a la -
doncella:

"Pinto por ella un fénix
que nunca es visto".

- La protesta contra el tono serio de la pieza, por uno de los personajes

Esto indirectamente demuestra que la seriedad se opone al fin de los BAILES.

B: 63: después del desfile de cada una de las figuras morales y de definirse cada una en tono pesimista en cuanto al amor, el Gusto dice:

"¿éste es auto o BAILE?"

C: 38: Conciencia del personaje de que está desarrollando una pieza teatral, aludiendo y protestando de alguna de sus características... Así: la pregunta irónica que una mujer hace al G° que no quiere dar:

"¿Cómo puede ser BAILE sin que le pidan?"

- Giros, frases, expresiones castizas y populares

B: 65: "El manquillo de Ronda
entró dando chillidos
recogiendo la mosca". (El dinero.)

B: 25: El G° está herido del cómitre que
"... reclama
clama y casca con exceso".

B: 40: 2ª: "uzed no se aflija,
váyase muy poco a poco.
G°: No es nada la quapería."

A continuación la Gª:

"No, mas soy la que soy
y uced es de las de solía".

C: 37: "Yo he de bailar de gorra", dice el G°.

C: 38: "No me enfade, caballero
desvíese un poco allá
que tengo la madre brava
y aún me agita..."

C: 55: Haciendo relación a su oficio así hablan el G° y la G^a:

G^a: "¡AY lo que habla el zurce-sillas!
G°: Pues ¿por qué no tuesta puercos?
G^a: Quema astillas!
G°: ¡Pringona!"

C: 70: "Si quieren pecunia..."

C: 71: "Comer de gorra".

C: 77: El valiente Talaverón:

"Dije que no, amostacéme,
esto ha sido y Santas Pascuas".

C: 84: "Si al despedirme llorando
dicen que es cosa de mandrias

C: 94: Simón y Bernarda quieren hacer las paces:

Sim: "Mi mano es aquesta
Ber: y aquestos mis brazos
Sim: Ya sé que son tuyos
que no son prestados".

C: 95: "En no habiendo pecunia...".

La misma frase en C: 220.

B: 101:La Verdad:"anda la pobre en cueros".

C: 242:La mujer del sacristán dice de él:

"que no dará un repiquete
si no le untan las manos".

C: 306:el médico dice:

"yo so una animal..."

C: 304:La ciega recomienda a su ciego que no beba, porque

"si me entra por copas
saldré de bastos".

(Doble significado de la expresión)

- Respuestas, salidas ingeniosas

Contribuyen a dar si no la carcajada, sí la sonrisa de complacencia.

Hay piezas enteras donde todas ellas se basan en respuestas ingeniosas a las preguntas de los personajes... pero entonces es taríamos en lo cómico de juego escénico. Como hemos apuntado ya, es muy difícil el deslinde.

Estas respuestas, salidas ingeniosas están atestiguadas a cada momento. Veamos algunas:

B: 70: La Pescadera dice de la Rastrera y del galán:

"pues mírenlos cuáles son
ella ventera, él ladrón.
Pues seremos uña y carne".

También, por el doble sentido de la expresión: Sancho - quiere a la Rastrera porque tiene "muy lindas carnes".

B: 77: Sencilla comparación: un asentista se queja de haber que brado: respuesta:

"porque son como el fénix
los asentistas
que en quebrando renacen
de sus cenizas".

Se elimina lo macabro, triste, enojoso... Todo es tono - festivo y alegre: no dar importancia a la vida, a los - problemas, reírse de ellos...

B: 102: La hermosura de la gorrana se presta a atacar el dinero de un cochero, quien responde:

"Si esa es la Puerta del Sol
la Puerta Cerrada es ésta".

B: 108: El G°no quiere regalar a una pedidora unas ligas:

2ª: "a unas ligas no hay hombre
que se resista
G°: sino yo que no quiero
caer en la liga".

(Doble sentido de la expresión por la polisemia del vo-

cablo)

B: 120: Una mujer quiere siempre andar según la moda, al uso, el juez le manda:

"sea uzed hilandera
y andaré al huso".

C: 377: Por doble significación de la palabra: nombre propio más la significación común:

"Lanzada en el Buen Retiro
me ha mandado dar mi dama
¿qué mejor retiro que una ventana?"

B: 178: Un hombre explica al juez de amor que su confitera le da celos y tiene "tres galanes en conserva". (Asociación in geniosa con las frutas y otros dulces.)

C: 133: Interrogan al Zurdillo sobre sus fechorías:

Es.: "Primeramente ¿él no está
azotado por ladrón?
Zur.: Esa es una provisión
que está respaldada ya".

C: 138: Va a morir el Zurdillo ahorcado y él dice que es tal su flema

"que aunque esté la muerte al ojo
la he de sacar tanta lengua".

C: 210: La elipsis de la frase da una cierta antítesis graciosa a la expresión: al G° le quieren hacer sacamuelas y responde:

"¿Por qué quieren que coma
con las muelas de otro?"

- Por medio de adjetivos se consiguen efectos humorísticos por la sorna, el desenfado, la gracia que insertan en la expresión:

C: 65: Cuatro mozas estafan "a todo amante nobel".

C: 131: "Atención, señores crudos".

C: 294: Un gorrón entró en el mundo con "viruelas fiadas" que le dio la Naturaleza...

C: 305: Pascual se muere de amor y pide que le canten algo porque es un "muerto muy jovial".

- Empleo de un lenguaje de tono elevado puesto en boca de gentes de rasgo inferior (Trasposición lingüística).

C: 114: "Mas por amor de estas féminas
es preciso el andar másculo..."
(Lenguaje culto del jaque)

- La invención de palabras sin sentido: es decir: algunos estribillos u otras apoyaturas rítmicas ya vistas indudablemente contribuirían al tono festivo de la pieza. Sirva como ejemplo:

B: 142: "rasura", "rebenque"... etc.

He aquí por tanto, los principales procedimientos:

- Juegos de palabras: variada manifestación: Por:

- . homonimia
- . trueque ingenioso del significante
- . asociación ingeniosa de los compuestos de la palabra
- . paronomasia
- . doble significación de la frase o del vocablo (el más frecuente)
- . chiste por doble significado (muy frecuente)
- . significación real más juego metonímico

- . polisemia del vocablo (frecuente)
- . calambur (bastante frecuente)
- . derivación y repetición del semantema
- . aliteración
- . descomposición fonética de la palabra
- . quiasmo
- Nombres y apellidos humorísticos
- Dialectos, idiomas extranjeros
 - . latín macarrónico
 - . italianismos
 - . portugués
 - . habla morisca
- Adaptación, parodia de romances
- Comparaciones y metáforas
 - . degradación
 - . superación por desenfado
- Deformación de palabras
 - . trueque de fonemas (cambios, aumento...)
 - . falsos femeninos
 - . esdrújulos falsos
 - . versos de cabo roto
 - . arcaísmos
- Respuestas, salidas ingeniosas
 - . doble sentido de la expresión
 - . homonimia

- . comparación
- . asociaciones ingeniosas
- Giros castizos y expresiones populares
- Lenguaje elevado en personas de inferior condición
- Humanización de ideas
- Ironía
- Perífrasis eufemística
- Trasposición de ideas
 - . degradación:
 - + a tono religioso de una realidad vulgar
 - + a tono inferior
- Distinta interpretación de vocablos o frases
- Paronomasia
- Hipérbaton forzoso
- Lo grosero
- Lo erótico, amor físico, sensual
- Protesta contra el tono serio de la pieza
- Invención de palabras sin sentido
- Adjetivación

Si a éstos añadimos otros, como la sátira en general, u -
otros procedimientos típicos de algunas piezas (como los equívocos o conceptos más o menos complicados, palabras de capricho, -
bordoncillos, repeticiones, aplicación del término de varios juegos a situaciones concretas por medio de metáforas y comparacio-

nes, la inserción entretrejida de frases hechas... etc., vemos entonces la enorme cantidad de recursos que el BAILE posee para obtener la comicidad lingüística; es un campo abierto, donde se deja a la libre creación del poeta recursos que sólo he hecho destacar los más frecuentes y característicos, por tanto, sin agotar el tema. Y de todos éstos hay que destacar como los más representativos, por su repetición, los siguientes:

- . Juegos de palabras.
- . Chiste intrascendente.
- . Giros, frases, expresiones castizas y populares.
- . Respuestas, salidas ingeniosas.
- . Comparaciones y metáforas descendentes.
- . Lo erótico, amor físico.
- . Trasposición de ideas.
- . Doble significación o polisemia de la palabra o frase.
- . Interpretación por parte de un personaje de vocablos o frases de forma distinta...

De todo lo cual vemos que el

Mecanismo esencial de esta comicidad: el constante - juego de significaciones superpuestas, la doble intención, que desemboca en graciosas polisemias, múltiples juegos de palabras, chistes, o en respuestas o - "golpes" ingeniosos... Y todo esto, fácilmente captable por todo el auditorio, incluso por el más rudo espectador, a quien, psicológicamente, por autoafirmación intelectual, le predisponen automáticamente a la sonrisa.

4.- LO COMICO EN EL JUEGO ESCENICO

Algunos de los recursos vistos en lo cómico del lenguaje observábamos que podían figurar también o mejor en lo cómico del - juego escénico (ironía, sátira, chistes, salidas ingeniosas).

Y así como de una manera muy amplia la comicidad de una - obra leída es lingüística, si esta obra es vista, representada, la comicidad reside en el juego escénico... Vemos, pues, la con- venciónalidad de estas clasificaciones, donde siempre habrá en- tre ellas aspectos que pueden pertenecer a ambas o a ninguna.

Este apartado abarcará, pues, lo cómico que se origine no por motivos lingüísticos, ni por motivos debidos a los persona- jes. Encontraremos esta comicidad en el diseño general de la pieza: consultas ridículas, burlas, tipos extravagantes... Es la comicidad dramática y para que se dé, según Bergson, se requiere - "la intervención de varios personajes".

Las voces, los gestos, los objetos, los disfraces... tam- bién entran en este apartado.

Estudiemos un poco algunos aspectos fundamentales de esta - comicidad escénica:

- Uno de ellos es "echarse pullas".

Entendemos por tal no como se entendía en el s. XVI, donde según Crawford era "un contexto en que una persona deseaba toda clase de desgracias, en su mayor parte obscenas, a otro, que re- plicaba de modo semejante" (11). Ahora desaparece lo obsceno, y el deseo de las desgracias es muy tenue. Según Bergman "se redu- ce a una serie de insultos, apodos no individualizados sino apli- cables a cualquier persona de cierta edad u oficio... Podían in- cluso aprenderse de memoria de antemano y reservarse para oca- sión conveniente, como las pullas antiguas... En tiempo de Bena-

vente el término 'pulla' no tenía el significado limitado que le correspondía un siglo antes, sino que podía aplicarse a cualquier intercambio verbal formulario entre dos o más interlocutores" (12).

Por eso estudiamos aquí las ironías, hostilidad, insultos, separándolos según que vayan dirigidos al Hombre o a la Mujer, - para ver las armas de cada sexo en esta guerra cómico-dialéctica. Muchos de estos insultos o amenazas son propiamente las pullas - del s. XVII, pues hay un intercambio dialógico de personajes, tipo:

- 1ª "Pues mala pedrada le vaya a la sien
al mocito que niega el argén
que mala pedrada le vaya a la sien.
Gº A la niña que pide dinero
que mal latigazo le den de cochero" (C: 269).

y son muy abundantes, pero nosotros aquí sólo pondremos una parte de ese intercambio verbal: la correspondiente al sexo que insulta, amenaza; en este caso el Hombre, por eso:

- Insultos propiamente dichos del Hombre a la Mujer

- . 1ª: "Yo soy, por si no lo sabe
B.: Una muy grande bellaca" (C: 322).

Preguntan las tres que quiénes son y Bezón responde: "gente non sancta", y más abajo dirigiéndose a la 1ª: "A tí te lo digo, aijada".

. Antón a Jila que no le hace caso en el amor: "Eres ingrata", "eres esquiva" (B: 103).

. Cosme ha demostrado la ligereza de las damas y las mujeres piden una satisfacción. Termina la pieza diciendo Cosme:

"De aquestas palabras pocas
no os agraviéis, damas, no
que ya se sabe que yo
lo digo a tontas y a locas" (A: 253).

(Rebajado por el ingenio y doble sentido de la expresión)

- . Cosme al hablar con la ventera la llama "cara de taimada" (A: 256).

. Despectivamente entre ironía y sorna (rebaje por el ingenio burlón de la expresión) llama el G° a la vendedora de chicharrones "tuestapuercos" y "pringona" (A: 277). Igual sucede en A: 377: a una que vende majar blanco: "revuelvecaldos", y a otra - que vende morcillas: "desuellamorteros".

. De la Gª, dueña y tía (está presente ella pero quizá se - lo diga también al otro hombre o al público...), cuando una de - las no admite al soldado, éste dice:

"Sin duda que este socorro
es de esta vieja infernal" (B: 8).

- . G° a la Gª: sus ojos son traidores:

"Tengo yo de dalle
sólo por sus ojos
que si son bellidos
son bellidos de olfos" (B: 18).

(Rebaje por juego de palabras: significación real más juego metonímico)

. "Traidora, teme mis furias", dice Periquillo cuando ve - que tal vez Menga se inclina por Menguillo porque ofrece corales (B: 21).

- . Bernardo esta enojado por celos:

"Aquí pagarás taimada
lo presente y lo pasado" (B: 27).

- . G°: "Quédate, Menga del diablo" (B: 50).

- . La novia llama al novio 'mastín', y éste:

"vos sois quien ladráis
mordéis y gruñís" (B: 67).

- . Juan llama a la zagala "ingrata fiera" (B: 134).

. El G° llama a una vendedora de naranjas: "naranjada del infierno" (C: 54).

. El G° a la Gã: "mujer del mismo demonio" (C: 230).

. Pedro dice a Zápalos que coma, ésta: que no, él que sí, se niega ella y: "toma, acaba, no seas cansada" (C: 261).

. La Mujer sólo espera que la den dinero en el amor, el G° lo niega:

Gã: "este baile es el juego
del renegado.

G°: Y usted a robar entra
siempre de mano" (C: 313).

(Insulto indirecto: rebajado también por acomodación de -
juego a lances de amor: ingenio... etc.)

- Insultos propiamente dichos de la Mujer al Hombre

. B: 13: insulto al alcalde:

G°: "Pues ¿a qué venís acá?

Gã: ¿Querés saber a que vengo?
A que como vos sos sos tan grande
bestia como majadero
quiero oír vuestras sentencias
y enmendar vuestros yerros".

. El G° no la regala y dice que sin la Mujer el Hombre vivi
rá como un rey; le contesta ella: "Vaya el grosero" (B: 19).

. B: 53:

Gã: "Pascual que eres el mayor
cochino que come pan".

. B: 66: Novia:

"...que me hayan casado
con este mastín..."

. B: 69:

Rastr.: "Y se queja, pues aguarde
el pícaro traidorazo".

. A uno que ha gastado todo su dinero en hacer las crónicas de sus antepasados:

Gª: "Mire que es tonto..."

"Pero vaya a la cárcel
que es mentecato
el que da sus presentes
por sus pasados" (B: 118).

. El G° no da:

1ª: "Ea, aguado", "No sea bobo..."

"Deme lo que le pido
no sea cansado" (C: 37-40).

. C: 52-57: Intercambio de insultos e indirectas entre el G° y las Mujeres: él es sillero y ellas vendedoras:

Gª: "Venga una silla, vinagre", también:
"quema-astillas",

2ª: "Salvaje, una silla presto", también:
"zurcesillas", contesta él y la 2ª:
"! qué agrio hombre!"

La Gª: "Salga bien picado
de este picadero
bruto tan grosero
pues está ensillado".

. El G° se niega a dar y por dos veces le llaman:

1ª: "Ay qué necio

2ª: y qué ruin.

3ª: Y qué apocado

4ª y qué grosero" (C: 65-70).

. La Gª dice a las Mujeres, del G° que es aguador y está de lante de ellas (no se dirige a él personalmente, aunque está presente...) que le ha dado frío

"de escuchar, de sufrir, de tratar
con un hombre aguado" (C: 234).

. Una mujer: a Pascual: ¿No oyes, zagal descortés..." Este no quiere ir al baile con ellas y: "Por qué, grosero?" (C: 275-76).

. La mujer dice al G°, que viene de las Indias a pedirle - que se case con él:

"...este refrán
que se hizo para aquí:
Quien lejos se va a casar
o el cuitado va engañado
o el talmado va a engañar" (C: 205).

(Notemos el valor genérico de muchísimos de estos insultos...)

- Maldiciones, deseos de desgracias, amenazas... del Hombre contra la Mujer

. B: 36-7: Las vendedoras ofrecen al G° sus productos para el desayuno, atosigándole; la 1ª le ofrece cascos y él responde:

"yo quiero haciendo a dos manos
echarte los sesos fuera
y a tí romperte los cascos".

Terminan echándole fuera porque no da nada, y él:

"sólo coces y palos hallarán en mí".

. Las mujeres le han pedido guantes, lazos, tirantes... y - él responde:

"!Fuego de Dios en todas
las pedigueñas!" (B: 108).

. Hay que huir, como del enemigo, de las gorrinas, por su - manera de avasallar y pedir... Por eso:

G°: "...sí darlas es fuerza
doilas al diablo" (B: 102).

. C: 38: la 1ª le pide:

G°: "al diablo que la encomiendo
que tan malas mañas ha".

"Ofrézcola al diablo
que darla no quiero" (39).

. C: 369:

G°: "A la niña que pide dinero
que mal latigazo le den de cohero".

. C: 233: la 1ª le dice que reviente si no le escucha, y Be
zón le contesta de la misma manera: "Reviente ella que así garla"

. C: 348: Piden al G° y él:

"Or, a quien niega el arjén
pfo a quien muestra el bolsón
pues mal latigazo os den
a vosotras..."

- Maldiciones, deseos de desgracias, amenazas... de la Mujer con
tra el Hombre

. B: 19-21: Sale la Gª a bailar y dice:

"Mírenme todos, mírenme todos
y el que no me mirare
muerto se caiga".

y la Mujer:

"No me mire nadie
no me mire nadie
calvo y zurdo se vuelva
quien me mirare".

. B: 27: El G° está celoso de la Gª Ana:

"A Coca has hablado.
Ga: Si yo he visto a Coca
a dos cabos te cosan la boca".

Luego:

"Si me ha visitado el Romo
te visite las muelas un pomo".

"Si me ha hablado J. Rana
te sacudan a palos la lana".

. B: 108: El G° se ha negado a darle unos guantes, la 1ª le

dice:

"yo le sentaré la mano
y quedará por ruin".

Se niega también a pagar otras cosas, y:

1ª: "fuego de Dios en todos
los miserables".

(Observemos también la inclusión de insultos, pullas... en estas amenazas o maldiciones... por lo que se aumenta la fuerza expresiva de lo cómico.)

. C: 269: "Al mocito que niega el arjén
que mala pedrada le vaya a la sien".

. C: 312: La Gª no acepta al G° porque no tiene dinero:

G°: "Yo me muero.

Gª: ¡Muérase!

(Desprecio, indiferencia...)

- Desfile de personajes y consulta -

Hemos visto ya este fenómeno en el lenguaje en sí y su cons
tante aparición. Veámoslo ahora convertido en cómico de juego es
cénico, recalcando su dificultad de matemática separación.

Anotemos, como más propio de este apartado, las piezas que
tienen como motivo nuclear o de cierta importancia este tipo de
consultas-respuestas.

Son muy frecuentes los BAILES que se basan en esto: más del
25 %: respuestas ingeniosas a las consultas de los personajes.
Veamos ejemplos:

B: 23: Las mujeres van al zapatero a exponerle sus cuitas de -
amor: que el galán no regala, que es un bellaco..., le -
piden al zapatero que las regale... Todo es un pretexto
para responder ingeniosamente aplicando sus útiles del -
oficio a las consultas. Así, su oficio es "de asiento",

"que cosa a dos cabos", "halló la horma de su zapato"(en el bellado): sátira irónica rebajada por universalidad y no ser esencial sino pretexto: pregunta y agilidad en la respuesta aplicando el oficio..., no les puede dar medias "sino plantillas" o "hilo", o "agujas"...

B: 29: El antojero receta antojos para ver mejor. Le cuentan su cuita y receta el antojo apropiado: uno de largo alcance le aconseja a una que tiene un galán rico pero que no da "para que no le pierda de vista"; a otro: antojos de caballo porque tiene el entendimiento corto.

Todas las consultas -y esto en casi todas las piezas- son elementales y tontas: uno que festeja a una dama y no puede verla cuando quiere..., etc.

B: 40: Más que consulta ridícula: respuesta ridícula-ingeniosa (y esto también en muchas piezas) del casamentero, ante quien desfilan los personajes; así: aconseja a una que quiere un marido entendido, un barbero

"porque suele en el aire
cortar un pelo".

Al hombre que quiere una mujer guapa y discreta

"porque volara mi fama
con las alas de mi jembra",

le aconseja una gallina, porque tiene alas y pico... A - uno que quiere una mujer que puntual le asistiera

"y que al punto en mi semblante
lo que quiero conociera";

una calcetera,

"porque es mujer que siempre
está en los puntos";

a una viuda que quiere marido que haga ruido en el lugar: un calderero... etc. Se termina al final contestando también el casamentero a las dudas, quejas, preguntas finales... (y esto también en muchas piezas) con el mismo ingenio y filosofía de quitarle a todo importancia. Así, - el 4º que sospecha de la tendera, responde:

"quien tienda tiene,
bien es que atienda",

o la 4ª:

"el mío en los calderos
tiene su gozo"

y responde:

"ese gozo, señora
caerá en el pozo"...etc.

Observemos pues, y esto en todas las piezas, que la respuesta no trata de resolver ningún problema, la verdad - de la cuestión... Trata de adecuar los oficios-consulta con las respuestas chistosas. No le interesa el problema humano que esa consulta le plantea, sino la contestación graciosa, acertada, sorprendente.

B: 59: Semejante al anterior: desfile de personajes ante al garitero de trucos.

Las consultas no son ridículas en sí, sino más bien triviales (y esto también en muchas piezas): unas: tiene un galán miserable con quien no puede ganar nada; otro: que su dama está siempre encubierta; otra: que su hombre celoso la tiene encerrada; otro: que a su dama la guardan los padres...

En el ingenio en las respuestas, el quitar importancia - al problema, reírse de él, con buena dosis de ironía-satírica, radica la fuente de comicidad... Y esto lo encontramos también en todas estas piezas.

B: 81: desfile ante la Gª que vende drogas de amor.

La comicidad: en las respuestas satíricas e ingeniosas; - pero como ya hemos visto la sátira no es concreta, sino universal, de ahí que se suprime lo amargo de la misma y se realza el aspecto cómico de risa inteligente y salida acertada (también en todos BAILES): Vg.: una trae como - moneda la castidad; le responde que

"ya no corre esa moneda
porque muchos Tarquinos
la han falseado
y así lleve por ella
un desengaño".

B: 91: Semejante a los anteriores: el G° es un pintor y la Gª - viene a moler los colores. Los personajes vienen a pedirle retratos: el G° y la Gª les hacen comentarios irónico-satíricos, críticos y agudos. Así: el 1° quiere un retrato de una hermosísima y le dicen que los pinceles hacen milagros lisonjeando; el 2°, retrato de su suegro: que será amargo éste retrato; a otro que quiere uno de su mujer y suegra: que lleve uno de ángel y diablo; a otra que quiere uno de un galán crudo y guapo, mentiroso y falso: que cómo quiere entonces retrato verdadero...

Las consultas, pues, no son ridículas en sí, sino intrascendentes y pretexto... Y esto también se da en casi todos los BAILES.

B: 109: Cuatro mujeres han perdido a sus amantes y los buscan: un discreto, un tonto, un pobre y un rico. El G° es zahorí: el discreto no volverá. Comicidad, como hemos visto, en las respuestas del G°: ironía, ligera sátira, agudezas... Así a la 2ª que busca a un tonto, le responde:

"¿Tonto con amor?
No lo he visto
ni usted lo hallará en su vida...
porque es contra estilo
que pueda hallarse en un tonto
cosa que es de tanto juicio";

en cambio sí encontrará al pobre, puesto que

"como en perderse un pobre
nada se pierde,
en queriendo buscarle
luego aparece".

Con semejantes argumentos al rico tampoco le encontrará. Termina contestando a sus preguntas finales: remedio para hallar al discreto:

"no buscarle por ver si olvidado
vuelve en su acuerdo",
amor no asiste a un tonto porque
"amor es muy vivo
y no se halla en quien no puede darse
por entendido",
en cambio a un pobre se le halla cuando se le busca por-
que hay
"muchos que están esperando
la coyuntura",

B: 118: Igual que los anteriores: el G° es juez y sale a desterrar holgazanes. Van saliendo los personajes y les pregunta de qué viven para darles un oficio a cada uno. En este desfile de personajes la consulta no es ridícula, - lo primero porque no la hay, sino diálogo; es graciosa - la solución: elegir el oficio apropiado según la explicación del personaje. Así, a una, para que tenga siempre - su punto: que sea calcetera; a otra, que quiere un oficio sin dificultad, y que se halle a la mano: mondonguera; a uno que miente mucho: sastre, porque el mentir es parte "muy del oficio" (sátira humorística-universal); a otro que tiene inclinación al agua: tabernero; a otra - que anda siempre a la moda: hilandera, porque así siempre "andaré al uso".

Observemos una vez más (y esto también en los BAILES) que las soluciones que se dan por el personaje central, G° - G^a, no son serias, vitales, comprometidas... Son ficticias, no resuelven el problema (¿le hay acaso?) sino están encaminadas a levantar la risa momentánea del espectador, con el ingenio, sátira-irónica... etc., de las - propuestas del personaje central.

B: 128: Misma estructura que el anterior: la G^a es el amor y sale a castigar a los que tienen extravagante amor: así, a uno que quiere a cualquier dama que ande en silla, le ha

ce que quiera a una cortesana

"pues gusta el tonto
de mujer que sustentan
entre dos mozos";

a otro que quiere a una porque tiene opinión de hermosa,
que se deja llevar por lo que oye: a una música fea

"pues gobierna sus ojos
por sus oídos";

a otra que quiere a un hombre muy feo porque le vio azo-
tarse en cuaresma: a un galán de palacio, pues hacen

"de sus propios martirios
sus vanidades".

Al final: el diálogo, respuestas ingeniosas y buen humor
general de los personajes con la Gā...

B:155: el G? doctor, sale a curar a los enfermos de amor: la 1ª
padece jaquecas de un poeta, pero eso no es un gran mal,
pues la poesía "es mal que da en la cabeza", pide reme-
dio y responde el doctor que

"donde hay, amiga, un poeta
todo el daño le viene
de abrir la vena";

otro adora a una tabernera: en ella tendrá el amor "en -
cueros", y le receta, para la sequedad de olvido que pa-
dece, una fuente:

"y con la fuente aguarde
ganancia entera
aunque el agua y el vino
vayan a medias";

a la 2ª, como su galán no le regala: que le dé celos; a
la 3ª la festeja un músico soberbio, no es extraño que -
un músico sea tan "entonado", le aconseja que le tema -
porque es hombre

"que teniendo mal pleito
le mete a voces";

el 3º es un letrado con una nube en un ojo, por eso ama a
una vieja, pues su pasión es "ciega", le responde que pa

ra sanar de ese ojo

"mejor le fuera una niña;
en el ojo dañado
dese un cauterio
porque mucho más vale
tuerto que ciego";

la 4ª aborrece a su marido, pero eso -dice el doctor- es
difícil cambiarle

"que ese achaque, señora,
es de por vida".

Al final le hacen otras breves preguntas y él responde -
con la misma gracia, ironía, sátira universal, ingenio...
por eso, como una le acusa de haber hecho un mal baile -
siendo doctor, responde que no le da remedio y que así -
lo acaba como acaba con todo un médico.

(Doble juego de significados: muy frecuente en las res-
puestas -ingenio: músico "entonado"... , luego lo cómico
lingüístico se convierte en cómico escénico... Esto tam-
bién en todos BAILES)

B: 61: Semejante corte estructural: el G°es abogado o juez de -
los consejos de amor. Salen los personajes a pedirle re-
medios para sus desgracias. Así, a uno que quiere a una
pescadera le dice que

"aunque tenga con ella
mucho cuidado
le ha de hacer cada día
mil pesos falsos";

a otra que quiere a un zapatero le aconseja que le quie-
ra

"porque viene de casa
muy solariega";

otro está enamorado de una confitera que le desprecia y
tiene a otros tres galanes:

"Mire, si le regala
de cuando en cuando
perdónele las coces
por los bocados";

la 3ª quiere a un chapinero con dinero: que no le desdeñe porque

"son hombres que hacen
grandes mujeres".

C: 26: Sale la Gª de alcalde a tomar residencia a los sainetes. Desfilan ante ella los más representativos: el del Reloj, los Sordos, la Rubilla y Tabernera..., para ver cuál de ellos molesta o agrada: No agrada el sainete cantado, - tampoco los entremeses viejos, ni el sainete largo; agrada, en cambio, el sainete chico, el Reloj, los Sordos. Tampoco gusta el de las Casas, ni el de Rubilla y Tabernera. La jácara se puede perder por arrogante. Termina - la pieza ofreciéndose la Gª como comisario de los sainetes que se hicieren.

Misma técnica humorística: Así contesta al entrar el viejo:

"Ya son los entremeses
como las damas
pues sólo siendo mozos
es cuando agradan";

y el sainete largo

"lleva sus cosas
con mucha flema";

admite al del Reloj

"porque es ganancia
siempre en los sainetes
dar campanada";

el de los Sordos también

"es bueno
para el tablado
pues juzgará por vitor
lo que es silvado";

el de las Casas tiene peligro de que le silven los mosque-
teros

"porque se arriesga un baile
que es tan casero".

Veamos ya cómo quien sustenta el humorismo (y esto en todos

los BAILES) es el personaje principal, Gº Gª, con sus respuestas...

C: 58: el Gºes relojero. Desfilan a su tienda los personajes - que le piden un reloj correspondiente a su mal. La 1ª pi de un reloj que dé siempre campanadas para su galán tore ro que se muere por aplausos: le da un toro de campanillas; la 2ª: para un lindo, y le responde:

"pues de verse los lindos
más se enamoran
no hay reloj para un bello
como el de sombra";

para el valiente que pega: ninguno:

"no dé reloj al bravo,
niña, si pega,
que él es, pues que señala,
la mejor muestra";

a una que pregunta mucho,

"el darla un catecismo
será su cura
porque van las respuestas
con las preguntas".

Dialoga al final con cada uno de ellos (esto en muchos - BAILES) y se refuerza el buen humor por la agudeza, ironía, agilidad de sus respuestas.

C: 104: Semejante a los anteriores: el Gºes vendedor de trajes...

O el

C: 119: donde es boticario: aconseja a los personajes: a la mujer 2ª le da para un galán miserable que le galantea llo rando, ruibarbo; al 2º como remedio para una tuerta, unto de rana; al 3ª quien persigue una roma: que a Roma no - puede remediar, pero que la dé un encerado...

C: 190: el Gºviene de parte del Amor a echar damas y galanes. El deseo de los personajes en el amor y lo que les sale ver daderamente, son generalmente tipos sobre los que el Gº

y también los personajes hacen comentarios ingeniosos, - ironía ligera, sátira universal: barbero, bodegonero... Así: el 1º quiere una mujer que hable bien, pero le sale una ciega:

- 1º: "Nunca es una buena quien tiene
tan mala vista",
Gº: "Dice bien, que aunque es bella
será gran falta
ver la flor de su vista
tan deshojada".

De la misma manera actúan otros personajes: 2ª quiere a un asentista y le sale un tabernero; el 2º, niñas, y le sale una flaca; la 3ª quiere un logrero, pero le sale un poeta; el 3º: una mujer que le entienda, y le sale una - vieja.

Estas salidas ingeniosas, que en el 90% de los casos son del Gº, son la fuente del humor. Toda la pieza está subordinada a esto, incluso la sátira-universal, por eso - en el BAILE está, podemos decir que siempre, rebajada.

Vg.: a uno que quiere niñas, le responde:

- "pues si las quiere en mantillas
las gorrondas apetezca.
Una flaca le sale
que es un portento.
1º: A otro perro se vaya
con ese hueso".

C: 201: la 1ª es almonedera. Pasan los personajes a comprar los objetos y ella responde a todos con gracia, humor, doble significación, juego de palabras... Vg.: la 2ª le pregunta si tiene cañamazo por labrar y le responde que ella - es en lo ligero cañamo y mazo su marido en el dar. Otra busca un freno para un hombre desbocado y le responde:

"en cualquier cárcel nueva
por justicia os le darán",

y un poco después:

"porque un mes de calabozo
¿qué lengua no enfrenará?"

C: 207: ante el G° que es azicalador de espadas y ante la 1ª, la Fortuna, pasan los personajes.

El azicalador se queja a la Fortuna de su mala fortuna y ésta le responde que mire a los que están más altos y - le hará como ellos si le agrada. Así el 1° anda en coche pero: vanidad y poco comer; el G° se queda en azicalador; la 1ª tiene gran dote pero está ella hipotecada; la 3ª - era tendera y ahora tabernera: tampoco, pues

"en el peso hay repujón
y en la medida vaivén".

Entonces todas le dicen que de qué oficio le harán: esportillero, boticario, sacamuelas, barberillo... pero él no quiere ninguno de estos oficios.

El humor descansa sobre todo (y esto en muchos BAILES) en la ligera sátira tónica contra tipos: tabernero, vendedora... También en las respuestas ingenioso-satíricas del G° no quiere ser sacamuelas porque

"¿por qué quiere que coma
con muelas de otro?

ni barberillo, porque

"nunca Dios quiera
que yo coma a costa
de sangre ajena".

C: 230: el G° es destilador de aguas.

Notemos que las preguntas no son en sí, como ya hemos - visto, ridículas, sino intrascendentes y acomodadas, pretexto, para las respuestas ingeniosas del G°. Así: a una que quiere agua que la ponga colorada:

"Si es de venganza ninguna
y si no la de Granada".

Estos comentarios ingeniosos también los hace el personaje mismo que pregunta (y esto en bastantes BAILES), así: responde la Gª:

"Agua es tan rara
que aunque viene en papeles

no se derrama";
a otra que quiere agua para calmar la sed de galas:

"Agua del caño dorado
y del río de la plata",

y responde la mujer:

"Ay qué linda agua
que me ha dado la vida
sólo en mentarla".

C: 236: el G° no es el amor sino el interés, porque el amor ha -
muerto; es pregonero de damas en la almoneda y nadie las
buscará aunque las pregone. Así, uno busca una dama al -
uso; el valiente: gentil moza; el vejete: una de su edad,
sin guardainfante... Sintetiza el G° diciendo que cómo -
está el tiempo que cuatro mozas dadas casi de balde "na-
die las compra". Se termina bailando y dialogando todos
con el G° sobre lo mismo, puesto que

"la dama más linda y hermosa
ya no vale cosa".

El motor del humor es la sátira irónica: el guardainfan-
te, la Mujer en general.

C: 250: el G° es el doctor Curalotodo. Van pasando los persona-
jes tipo de la sociedad: mujer de poca renta y gran faus-
to: la receta

"un vómito de coche
dos sangrías de escuderos
y dieta de vestidos";

a la ociosa:

"sentarse y hacer labor
es lindo aceite de ajenjos".

Agudeza en las respuestas y sátira-universal.

C: 316: el G° es pintor pero sólo retratará a los que se lo mere-
cen. Salen los personajes a retratarse: ligero desfile -
de tipos para humor y sátira. Así: la 1ª es una vendedora
y quiere retratarse con guardainfante y guedejas "por pa

recer principal" y le contesta que se retrate con un peso...

"porque las venderas
aves son racionales
y de rapiña".

Viene un esportillero, una tabernera: que se pinte como rana, pues vive como ella a costa del agua... Consultan los personajes al pintor que cómo pinta a la doncela. - tabernero... y les contesta en semejantes términos que a los anteriores: así: a la doncella la pinta como al fénix "que nunca es visto"; por el tabernero pinta a un cura "porque bautiza".

Por tanto sintetizamos diciendo que:

- El personaje principal, G°, G^a, salvo raras excepciones, es la causa inmediata de la risa.
- Las consultas que le efectúan no son risibles en sí, sino elementales, sencillas, anodinas, intrascendentes.
- Son consultas pretexto, artificiales, por tanto:
 - . las respuestas del G° no son serias, reales o vitales, sino ficticias o metafóricas (generalmente él tiene también un oficio "metafórico");
 - . las respuestas del G° no pretenden "curar" sino hacer reír.
- Para esta risa -optimismo, buen humor, supresión de problemas- utiliza sobre todo la agudeza en las respuestas - (salidas ingeniosas, doble significado, chistes intrascendentes...), la ironía y la sátira genérica.
- El planteamiento general de estas piezas de desfile de personajes es la respuesta cómica del G°, a la que los personajes, por lo tanto la traza general del BAILE, están subordinados.

- La sátira genérica (que nos ha aparecido ya en el desfile de personajes y consulta como un elemento más para la consecución - de la risa) junto con la ironía y la agudeza en las respuestas, se convierte en motivo fundamental (13) de la traza de algunas - piezas. Generalmente va amalgamada con la agudeza en un todo difícilmente separable. Por eso nuestro criterio será la cantidad, el predominio de una sobre la otra para adscribir las piezas a - uno u otro apartado. Como ejemplo de éste:

C: 294: Desfile de personajes, pero no consulta. El Mundo es un mesón. Las 2 mujeres sirven en él: la 1ª barre y la 2ª - "deshollina" (doble significaco, pues al rico

"le quito las telarañas
de la encerrada moneda").

Salen pasajeros a este mesón y las dos mujeres se prestan a engañarlos. Así pasan diversos tipos: la cariconfiada, el despensero, el doctor, el pleiteante, el agua y el vino, el gorrón pobre. Ligera sátira contra éstos. La 1ª les llama otra vez para que miren los

"milagros del mundo
que al pobre le quitan y al rico le dan".

Terminan diciendo todos que el mundo

"es una escala
que unos la suben y otros la bajan"

y -sin venir a cuento- ofreciendo dineros Bezón a la 1ª, que los rechaza... Así, dice la

Mús.: "Un doctor pide una cama.
1ª : Primero el dinero venga
que es mal segura la vida
del que quita las ajenas..."

o al pleiteante, a quien le dan

"una cama eterna
porque viene muy despacio
el que en el mundo pleitea".

El motor, pues, es la sátira universal, no cruel (sobre cosas ya sabidas por todos, tópicos...) adobada en las -

agudezas de los comentarios y en las 'buenas caras' que proporciona la pieza.

C: 242: El acierto cómico estriba en sacar a escena dos tipos: médico y sacristán, amigos entre sí que se complementan y ayudan en sus oficios para medrar. Por eso la sátira-tópica-humorística es el motivo fundamental de esta pieza.

Se presentan las mujeres, una es la mujer del médico, la otra, la del sacristán. Cada una habla de la profesión - de su marido (recursos de lo cómico lingüístico: doble - juego de significados, ironías, agudezas... que sirven - para ir satirizando alegremente a los dos personajes; - por tanto, a veces, lo cómico lingüístico se convierte - en cómico escénico).

"Mujer de médico soy
y es hombre tan desalmado
que para poder vivir
se arrima siempre a los malos"

La sátira queda aún más rebajada (múltiples procedimientos para conseguir esto en los BAILES) aquí por ser las mismas mujeres quienes hablan así de sus maridos. Se encuentran, dialogan sobre ellos y se preguntan por qué - sus maridos, enemigos antes, ahora son tan amigos. Responde una de ellas:

"siempre están conformes
para darse ayuda entrambos".

Salen el doctor y el sacristán y hablan de su profesión. El doctor promete enviarle el primer enfermo que llegue. Finalmente les preguntan cuándo su oficio les da más salario y terminan contestando el doctor que tiene su meta en pepinos, tomates y berenjenas; en cambio la del sacristán no es fija

"porque anda entre las cruces
y agua bendita".

Hemos visto ya (capítulo: "Temas") otra serie de piezas en donde la intención satírica domina sobre otros aspectos: B: 121: contra los mentirosos; B: 114: presentación satírica de algunos vicios de la corte: puede pertenecer esta pieza a 'desfile de - personajes' pues la G^a y 2^a hacen el registro en la Puerta de - Toledo: así: un hombre sale cargado de quejas por una mujer, otra lleva a la corte favores, desprecios y falsedades, otra saca de-sengaños de los amigos, una dueña tiene que registrar enredos y murmuraciones... Esta sátira irónica contra la corte: ejercitada por un registro simbólico: no cosas físicas, materiales, sino in-tenciones o actitudes.

- La burla

Es otro ingrediente más de este cómico escénico. En sentido amplio aparece en casi todas las piezas: el G° es esencialmente una figura burlona... La burla suele estar siempre presente, como telón de fondo en las actuaciones del G° ante el desfile de - personajes.

En el BAILE lo que predomina es la burla de palabras (sobre los gestos ya hablaremos: también estarían presentes).

Tampoco hay burlas complicadas que sirvan de enredo a toda una pieza... Ni otras más sencillas, acciones físicas que aparecen en los entremeses: un cohete prendido de repente en las narices ("Los alcaldes encontrados" de Benavente), un huevo estrellado en la cabeza, un paño cubierto de harina para limpiarse ("El abadejillo", de Benavente), etc.

Veamos algunos ejemplos:

C: 342: El enfoque de esta pieza es burlarse de los amores del - toscos G° que al ir a dar serenata a su Menga ve que ante sus mismas narices ella recibe a otros hombres.

C: 372: Como el anterior: burla constante del miedo del G°, que

es caballero, ante el toro...

No hay por tanto, bromas físicas sino situaciones ridículas: el G^o maldice de ser caballero, sueña que viene un toro y vemos su miedo... Su miedo le hace ver, ya despierto, al toro. Ante la carta de su dama para que dé - lanzada por ella, se niega... Por fin se decide a torear pero tiene

"en los calzones el miedo
y la resulta en las calzas".

C: 96: "Baile burlesco del Conde Claros". Como indica el título: todo el enfoque de la pieza descansa en la burla al parodiar el tema del Conde Claros. Así, sobre un sencillo argumento se entrelazan versos del romancero para - conseguir un continuo tono burlesco. Vg.: llega el Conde a donde está la hija del Rey y dice la

1^a: "¿Qué hace aquí este majadero?"

Inf: Apeöse el cavallero
la víspera de S. Juan"...

Va a entrar alguien y:

Conde: "Ruido siento en el postigo

Inf.: ¿Quién puede ser a esta hora?

Mús.: Que del muro de Zamora
ha salido un enemigo".

Les pilla el Rey y le condena a muerte:

Dueña: "Ya al Conde le degollaron

Rey: Sin ruido se hizo la boda".

Se termina celebrando su muerte con seguidillas apropiadas al tono general del BAILE.

C: 222: La misma parodia: "Baile de Lucrecia y Tarquino". Tarquino quiere conquistar a Lucrecia, la dueña dice que le dé dinero; ante el oro, la zagala Lucrecia duda, pues tiene esposo. Se da una puñalada para guardar el honor. Hacen todos un baile en su puerta. Aparece su esposo Colatino. Lucrecia dice que está indispuesta, que se dio la puñalada. Matan al tirano Tarquino. Se casa en la muerte con -

Lucrecia. Lucrecia manda dar fin al baile de las reinas...

Humor: la mezcla de planos irreales y trozos de romances - (parodia de romances: cómico lingüístico - cómico situación) origina la burla y el jugueteo fantástico situacional...

- El enfoque de la pieza

- B: 4: Guerra de las mujeres contra los hombres para apoderarse de su dinero. Bajo la alegoría bélica (barcos, capitana, sitiarse, tesoro) y el paralelismo de la construcción escénica -por un lado, los hombres: el G° es capitán; por otro, las mujeres: la Gª: capitana- arrancan al espectador desde el comienzo la sonrisa ininterrumpida, las "buenas caras"...
- B: -3: paralelismo antagónico de los personajes principales: al caldes villanos, que en la visita de los presos uno quiere prender a todos y el otro soltarlos. Como el anterior, -las mujeres se llevaron el dinero, ganaron- la lucha de sexos es otro elemento más para la "vis" cómica...Aun que la Gª es alcalde villano, el espectador la ve como -mujer, la cual vence en el conflicto al hombre.

El paralelismo antagónico está presente en muchas piezas:

- B: 18: G°-hombres, Gª-mujeres. Victoria del G° que no da el dinero...
- B: 29: G°-hombre, Gª-mujer. Quiénes son los hombres. Quiénes las mujeres. Dar y no dar...

La lucha de sexos la encontramos también en los BAILES de Menga y Bras:

- B: 52: desprecio y triunfo de ella.

B: 53: desprecio y triunfo de el.

O en los de zagales:

B: 98: aparece en escena huyendo Fabio de Filis que se ha declarado a él (con esto por lo menos el espectador masculino estaría halagado y aflorando la sonrisa complaciente). - El finge que quiere a otra pero al final se arreglan y cantan los dos al amor correspondido.

B: 68: La Pescadera y la Rastrera se disputan el amor de la misma persona: D. Sancho, quien elige a la Rastrera "porque tiene lindas faldas y lindas carnes..."

B: 93: lucha de sexos: la Gª: capitana de las mujeres contra los hombres que se defienden del amor y del rendimiento. Cada una presenta sus armas: buena voz... etc. Apparentemente las mujeres no vencen a ninguno, pues uno es sordo, otro tonto..., pero al final uno, representante de los hombres, confiesa que todo ha sido chanza, pues nadie puede escapar de la hermosura y de la gracia.

B: 46: Humor: en el planteamiento y solución del argumento: La Pascua dispone un banquete de carnes y pescados para el Gº que es el Gusto, quien desecha los manjares que le presentan: perdiz, carnero, sabalo, polla, pescada, jamón, porque ha habido una cuaresma de cardos, espínacas, "espárragos, acelgas garbanzos y arroz castañas y lentejas... y se ha entregado al Gusto comiendo tanta yerba..."

C: 299: "B. de los ciegos": el mismo hecho de tomarles como protagonistas, su optimismo, sus salidas ingeniosas, el reírse de sí mismos tomando la ceguera a chirigota, sin darle importancia..., hace que el espectador tenga 'buena cara' desde el comienzo y a lo largo de toda la pieza... e incluso que llegue a reír.

C: 357: Una situación alegórico-prosopopeica: el talego del G° - está enfermo porque cenó mucho anoche. Llaman al médico: solución: sangrarle. Así: se está ya en camino para las ironías, alusiones y otros recursos más que refuerzan lo cómico.

C: 65: Con el simbolismo del nombre de las calles se teje el argumento de esta pieza. El G° intenta escapar de las mujeres que le piden... Esta sencilla idea argumental sirve de medio pretexto para las salidas ingeniosas, acomodando el sentido abstracto del nombre de las calles a una situación concreta: forcejeos dialécticos sobre el pedir y el dar... Así: él no da, no oye que le piden porque se mudó "a la calle del sordo", o

"está, de las cuatro calles
la de Peligros es",

o "Fuera, no me visiten
que luego, en suma
me pondrán en la calle
de la amargura".

No da porque no quiere vivir junto a los "desamparados".

C: 185: muy semejante al anterior: el G° sale a hacer un Baile - de las Puertas, puesto que ya ha habido Bailes de casas y calles. Los personajes van pasando y representan cada uno una Puerta, son Puertas: de Moros, Sta Bárbara, del Sol, Atocha...; cada una está representada ingeniosamente por la referencia que hace a su mismo nombre o ubicación... Así: la de Toledo es la braveza

"porque tengo el matadero
ya tomado por mi cuenta",

la de Alcalá es ermitaña porque está haciendo penitencia junto al Retiro (polisemia: 'Retiro': mismos recursos que lo cómico del lenguaje), en cambio la de Fuenca-rral

"no sale un paso
porque se halla muy cerca

del Noviciado"...

Al final esas mismas Puertas aluden a otras que no aparecen en escena. No hay propiamente argumento: todo se reduce a comentarios ingeniosos-descriptivos que los personajes hacen de sí mismos. El G° actúa sólo como comentarista u organizados, hay desfile de personajes ante él, pero no consulta.

- Descripciones humorísticas al comienzo absoluto de la pieza

que el G° o los Músicos hacen presentando el asunto. Ocurre sobre todo en los BAILES de oficios. Doble sentido de significados, ingenio:

B: 59: el G° es garitero de trucos, y dice:

"Ser garitero es oficio
valiente por raro rumbo
pues puedo echar buanos tacos
sin juramento ninguno.
Discreto oficio es también
y en esta razón me fundo
pues el tratar con troneras
es pensión del buen discurso
Aunque este juego es muy noble
algo travieso le juzgo
pues aunque sea medio día
les quita la capa a muchos..."

B: 118: se describe la situación por medio de la ironía: el G° -
es juez y sale a detener holgazanes, pues:

"no sé de qué viste y come
quien sin oficio y caudal
hace gala del vestido
y ostentación del manjar.
Esto contiene misterio
y así salgo a ver cómo hay
quien esté sin posesión
y tenga esta propiedad..."

B: 155: doctor:

"...pues los médicos somos
como diablos
porque no nos agradan
sino los malos..."

C: 58: el Relojero dice que su oficio es ejercicio santo:

"pues me ven todo el día
con las Oras en la mano..."

-Mímica

Por supuesto que si lo miramos desde la óptica del personaje, pertenecería a lo cómico de las figuras (prueba también de la relatividad de estas clasificaciones y la incertidumbre de su deslinde: sólo intentamos, por el artificial desglose tradicional de las tres clases de lo cómico, llegar a unas conclusiones generales y características del Humor en el BAILE, independientemente de que pertenezca con más o menos exactitud a lo lingüístico, situación o figuras).

La mímica se ejercitaba tanto en la parte hablada como en la cantada o bailada. Recordemos las piezas en las que "cargan", "juegan cañas", o "a la pelota", "a la polla"... y otros movimientos semejantes en los que la mímica sería parte esencial.

Multitud de pasajes se prestarían a este juego mímico:

- . en el doble sentido de las expresiones habría lugar para los guiños maliciosos de ojos u otros modos semejantes,
- . en la superioridad y complicidad del G° con el espectador -comunicación-: sonrisas burlonas...,
- . en las descripciones de oficios,
- . en las consultas y respuestas,
- . en las llamadas del G° a los personajes para que vengan a consulta: grandilocuencia paródica-burlona...,
- . en ciertas situaciones para subrayar la importancia de cada bando en la "lucha" Hombres-Mujeres...

Ciertos gestos o ademanes: lloros, expresión de ira, burla, decepciones amorosas, llamadas, desprecios... etc., podemos suponerlos; pero por supuesto no la maestría, gracia, ironía, humor, creatividad individual del actor concreto que los representaba.

Observamos, pues, una falta absoluta de acotaciones mímicas. Hay que suponerlas. Por eso poco podemos averiguar por la simple lectura. Los gestos, ademanes, actitudes, tonalidades, falsetes... que crearían o reforzarían lo cómico, se nos escapan. Los actores los interpretarían, sobre todo los más especiales, según su talento individual (recordemos que había actores y actrices especializados, y que los autores a menudo contaban con eso, escribiéndoles papeles a medida).

No podemos estudiar, pues, esta comicidad mímica. Como máximo, vislumbrarla o adivinarla. Mejor aún: suponerla...

- Vestuario

Igual que la mímica u otros aspectos podía figurar en lo cómico de las figuras... -relatividad del deslinde en las clasificaciones de lo cómico-.

Aunque en los dos Manuscritos hay pocas acotaciones sobre los trajes, sin embargo hemos visto ya cómo hay trajes típicos y generalizados, sobre todo para algunos personajes: alcalde, doctor, gorrón, dueña, aldeana, beata, vieja. Las acotaciones sólo nos dicen: "vestido de", o "de..."

Para Díez Borque la vestimenta es un signo exterior (14) - del actor y el medio de significar más rico en el teatro del Siglo de Oro.

Estoy de acuerdo con Bergman (op. cit., pág. 125) en que debamos suponer que añadirían valores cómicos que, por supuesto, se nos escapan de la simple lectura... Así encontramos acotación en que se hace referencia expresa a lo risible del atuendo: "Sale vestido a lo gracioso", "ridículamente vestida", o C: 372: "Sale

el Gº vestido ridículo con un caballo de caña y espada y canta".

El Gº, por su misma función dramática, saldría con frecuencia con vestidos reíbles en sí, pudiendo caracterizar o no con ellos el personaje que represente, es decir por la misma extravagancia, exageración, colorido... etc., del vestido en sí, o por la selección caracterizadora que por ser incompleta (Amor: con arco y flecha; Vieja, dueña: toca y antojos) invertiría al actor de entrada ya al escenario, de ciertos tintes cómicos...

En el A ,donde figuran las piezas de Benavente, hay ya más referencias al vestuario. Y así vemos cómo puede incluso pasar a ser parte importante del BAILE o motivo principal del mismo:

En A: 222: "El Guardainfante" se nos dice:

"Echan una maroma al vestuario y sale atada a ella Josefa Román, vestida muy hueca, con todas las cosas que dirán los versos, y tiran desde el tablado como que hacen fuerza".

Y siguen quitándole a la dama -sátira contra el guardainfante- todos los elementos inútiles hasta dejarla "estrujada como naranja..."

En A: 277: "La Puente Segoviana", las dos actrices aparecen "con la Puente Segoviana", "sale J.L. cantando, con la Puente Toledana puesta en la cabeza"; otro sale "de gitano", otro "con una torre o alcázar pintado"... Esta misma complicación, exageración u ocurrencia en el traje, indudablemente sería de gran acierto cómico ('buenas caras').

En A: 240: "El casamiento de la calle Mayor con el Prado Viejo", las calles invitadas a la boda aparecen vestidas simbólicamente de acuerdo con su nombre o con el comentario que se daba a ellas: Así: "Sale Bernarda como comadre, y en el sombrero una tablilla que dice - 'Calle de la Comadre de Granada'". Tapia, que representa el Juego de la Pelota sale "lleno de pelotas -

el vestido...", M^a de Artiga, calle de las Postas, sale "el vestido con camisas, coletes y talegos", la calle de los Tintes: "con medias de diferentes colores en el vestido...", "Sale Salinas, que es el Prado, con un justillo verde y un álamo por muletilla y una fuente en la cabeza..."

Hasta estas florituras y costosidad en el traje se podía llegar...

En A, pues, pocas acotaciones en los BAILES que no son de Benavente, pero en los de éste, sí:

A: 271: "La paga del Mundo", alegórico, el traje cobra suma importancia también: visualización de los conceptos; Benavente describe estos trajes en las acotaciones: Sale el G^o con un mundo que le cerca toda la cara, y detrás una máscara con barba y cabellera de viejo, y desde el cerebro hasta las piernas todo lleno de espejos, y en la espalda uno grande". Cuando pasan los personajes pidiendo su paga, a cada uno le vuelve el Mundo la espalda para que vea cómo es al mirarse en el espejo.

Este juego escénico por medio del vestuario, es típico sobre todo en los alegóricos:

A: 248: "La Verdad", que sale en paños menores, "la verdad desnuda", con un sombrero que se quita ante los mentirosos y los descubre.

En A: 214: "El Tiempo": "Sale Borja con alas en los hombros, antojos, muletilla y otras alas en los pies, y un reloj de arena en la mano y canta", es el tiempo pasado...

Aunque todas las piezas alegóricas pudieran apuntar a la seriedad más que otras, sin embargo están en la dirección cómica - además de por la ingeniosa caracterización por el vestuario, por el traje gracioso, por los detalles lúdicos de la presencia físic

ca de la figura alegórica, representada por más señas por el G° de la Compañía (15).

Sigue Benavente indicándonos el traje de sus personajes:

- A: 213: "Sale Bezón, de Muerte, con un alguacil y en ella una - guadaña".
- A: 216: "Sale Beatricica con vara, vestida de villano; Bernardo: "de capigorrón".
- A: 221: "Salen tres mujeres de doctores" (simbolismo: son médicos, han sangrado al talego).
- A: 224: "Sale Josefa R. vestida de villano, con vara como Juan - Rana".
- A: 235: "Sale Juan Rana, de médico..."
- A: 212: "Sale el doctor Alfañaque con anteojos, sombrero de halda grande, ropa negra y guantes doblados".
- A: 237: "Sale un vejete vestido de loquero, con una campanilla y un plato". (Objetos materiales: complementan la caracterización concreta del personaje...)
- A: 243: "Sale Venus con una estrella que la toma toda la cabeza", la Luna: "con una luna alrededor del rostro", Vulcano: - "de vejete cojo y corcovado, con un martillo en las manos", el Sol: "con un cerco de candelas encendidas alrededor de la cara".
- A: 245: aparecen: "de labradores", "de viejos", "de dueñas".
- A: 246: Bernardo: "de esportillero, con una espuerta al hombro", Juanico: "de valiente. Saca una daga".
- A: 253: Sale Cosme "de villano".
- A: 325: "salga la Primavera con guirnaldas de flores", "Sale el

Invierno con guantes y ropas de martas".

A: 251: "de alcaldes villanos", "Salen Rufina, Contreras... de -
locos... y vístenlos de locos como van cantando", "de de
monios", de fieras: "con una piel de tigre",
"con una piel de gato montés",
"con una piel de zorra",
"con una piel de onza",
"con una piel de lobo".

A: 342: "Baile de los Gallos", van a correr los gallos y el G° -
hace de gallo: "quítase la ropa-de maestro- y ha de traer
debajo un justillo entero cubierto de pluma y un capiro-
te de pluma con su cresta muy grande; y adviértase que -
ha de llevar la ropa ceñida, porque no se vea el justi-
llo".

En los Manuscritos B y C hay menos indicaciones, pero -
éstas son por el estilo:

B: 6: "Sale la G^a dueña con tocas y muletilla", "sale otro de
soldado".

B: 13: "Salen el G° y la G^a de alcaldes villanos".

B: 59: "Sale el G° con un taco" (es garitero de trucos: objetos
materiales: para caracterizar).

B: 63: "Sale la G^a con arco y flecha": es el Amor-justicia (obje-
tos materiales: para caracterizar).

B: 65: "Sale una tapada de pobre y un estudiante gorrón".

B: 76: La Verdad y el Desengaño: "cor mascarillas", "una vieja
con toca y antojos", "sale el Mundo de barba".

B: 101: "Salen cuatro damas de gorronas".

B: 128: "Sale la G^a de hombre, con arco y flecha": es el amor y

va a visitar a extravagantes.

B: 115: El G° "de dueña"... registra enredos y murmuraciones.

B: 130: "La Gª y G° de maestras con tocàs y antojos".

B: 144: "Sale Cupido con arco y flechas" (suponemos que también él está ciego, como dice él cantando).

B: 151: el Amor correspondido y el Amor platónico: "con arco y - flecha".

C: 26: "Sale la Gª con una vara de alcalde..."

Como ya hemos visto, en este Manuscrito hay menos acotaciones, pero el vestuario sería semejante: Vb.: C: 185: "Las Puertas de Madrid", cada una saldría con semejantes trajes o caracterizaciones que en A: 240...

C: 222: "Sale huyendo Lucrecia y Tarquino tras ella con corona y cetro".

C: 331: "Baile de las flores" (objetos materiales sustituyen a - vestuario para caracterización...)

"Sale la 1ª con una rosa en el estoque" (es la rosa).

"Sale el 1° con un romero en la mano" (el romero).

"Sale Isabel con una mosqueta en la mano".

"La Gª con un tomillo".

"Sale la 3ª con una clavellina".

"Sale 2° hombre con trébole en la mano".

"Sale 4ª dama con una maravilla".

"Sale 3° galán con flor de azahar".

"Sale 1ª mujer con una azuzena".

"Sale 4° galán con espliego".

C: 372: "Sale un difunto con una sábana como amortajado".

Añadamos a lo ya visto que cuando las mujeres se visten de hombre -doctor, alcalde...- no se trata del 'traje varonil' de la comedia (16) sino más bien un compuesto ridículo de prendas masculinas y femeninas, como por ejemplo: sombrero y capa por encima de las faldas ordinarias... (17). El mismo hecho de trastue que de sexos aumentaría la comicidad; pero aún más aumentaría cuando es el Hombre quien se viste de Mujer y esta mujer es un tipo tan zaherido o irónicamente visto como la Dueña (18).

- Objetos materiales

También tendrían más importancia que lo escuetamente indicado en el texto y servirían también muchas veces para subrayar lo cómico.

Hemos visto antes cómo muchas veces sirven para caracterizar al personaje formando o completando el vestuario, en este sentido, como si fueran una parte de él :arco y flecha para el Amor; gafas, toca, un taco... Otras veces sustituyen el vestuario para la caracterización: un personaje con romero en la mano, es romero; pero otras muchas veces, por supuesto más de las que aparecen en las acotaciones, contribuirían a dar una rota cómica. Vg.:

A: 219: "El Talego": es objeto central de la pieza: "Descubren en una camita muy aderezada un talego, echado como un en fermo, y tómale el pulso..."

A: 221: sacan a escena también un talego a andar, como niño, luego se descubre otro talego :como que está lleno, y un garrrote dentro como de media vara", con el que se da una fingida paliza...

A: 188: Vallejo sale "pendiente del sayo una guitarra y un pandero, castañetas, cascabeles, morterete, ginebra, sonajes, flauta, carraca y un papel en el cinto".

- A: 237: el Vejete, que es loquero del mundo, aparece pidiendo pa
ra los enfermos "con una campanilla y un plato".
- A: 248: al descubrirse la Verdad descubren los hipócritas sus -
mentiras: uno: con dos talegos de dinero, a otro: se le
caen los naipes...
- A: 256: Cosme, de villano, sale "con un caballito de caña y un -
cartel en la cabeza que dice: 'El Remediador'" (objeto -
inanimado representando a un caballo de verdad, origina
una situación risible).
- A: 345: aprisionan a Salvador la mano entre dos sillas.
- B: 36: la mujer 1ª "sale con una mesa con aguardiente y tajadi-
llas", la 2ª "con una cazuela en un alnafa y un barreño
tapado y un plato" (son vendedoras matutinas".)
- B: 40: el Gº es casamentero y sale hojeando un libro en donde tie
ne apuntados todos los posibles matrimonios...
- B: 76: "Sale un galán con cairel".
- B: 138: "Descúbrese Josefa dormida con un retrato en la mano..."
para dar celos a Pascual, quien "va a darle con el puñal
y al ver el retrato se le cae de la mano", pues es su re
trato...
- C: 372: el Gº se sube a una silla por el miedo ante el ruido de
soltarse el toro...

5.- LO COMICO EN LAS FIGURAS

Este automatismo que, según vimos, era el factor esencial -
de la risa (según Bergson), trasplantado al personaje, nos da lo

cómico de los caracteres:

"Es cómico todo personaje que sigue automáticamente su camino, sin cuidarse de ponerse en contacto con sus semejantes. Allí está la risa para corregir su distracción y sacarle de su letargo..." (19).

y más adelante:

"Rigidez, automatismo, distracción, insociabilidad, - todas estas palabras vienen a designar la misma cosa, y de todos estos elementos se forma lo cómico de los caracteres... Lo cómico estará en razón directa de la rigidez que se manifieste..." (20).

Una y otra vez nos habla Bergson sobre la rigidez, automatismo, como la fuente de la comicidad:

"El personaje cómico peca siempre por obstinación de - espíritu o de carácter, por distracción o por automatismo. En el fondo de lo cómico hay una rigidez de - cierto género que obliga a seguir rectamente el camino, sin escuchar y querer oír..." (21).

Afirma, entre otras, una característica del personaje cómico que nos interesa resaltar:

"Se podría decir, en cierto sentido, que es cómico todo 'carácter', siempre que se entienda por esta palabra todo lo que hay de 'hecho' en nuestra persona, todo lo que se haya en nosotros en el estado de mecanismo capaz de funcionar automáticamente, todo lo que hay en nosotros como ya fabricado. Por ahí es por donde nos repetimos nosotros mismos, y por ahí también es por donde otros pueden repetirnos. Todo personaje cómico es un tipo. Y a la inversa, toda semejanza con un tipo tiene algo de cómico" (22).

En el BAILE no creo que haya tipo establecido de personajes en todo momento, como en la Comedia los 6 y otros ocasionales; - quizá el que se acerca más a este personaje-tipo, por su continua presencia en la mayoría de los BAILES, es el G°...

No pretendemos hacer un estudio a fondo semejante al de Prades (23), que en la Comedia Nueva ha encontrado seis personajes-tipo -dama, galán, G°, criada, rey y padre- con unos atributos

permanentes, originando un modelo fijo, un canon estricto para cada uno de ellos, el "personaje-tipo", modelo ideal al que se sujeta el escritor cuando quiere dar vida a un galán, a una dama... Ahora no pretendemos, aunque sería interesante, ver el número de personajes-tipo del BAILE y sus atributos, sino estudiar las principales manifestaciones cómicas de los personajes.

En cierto sentido podemos afirmar que todos los personajes del BAILE, en cierta medida y en cantidades variables para cada uno de ellos, son personajes-tipo. En efecto, si como hemos visto ya, la "fijación" se encuentra en un 90% de los personajes, en cierto sentido estos personajes son personajes-tipo, y por ser personajes-tipo, descansan ya, según Bergson, en una base cómica... Igualmente: al ser también (el personaje) genérico y representativo, podemos decir que el personaje en el BAILE es necesariamente personaje-tipo. Al ser personaje-pretexto, como una nota fundamental de su esencia, también contribuye a la comicidad al ver al personaje como una máquina, una marioneta... También, al ser el personaje indeterminado psicológicamente, al carecer de rasgos personales, individuales (según hemos visto ya), refuerza lo dicho ya: el personaje del BAILE es personaje-tipo.

Puesto que lo más frecuente es que el personaje figure en uno, dos o tres BAILES distintos como máximo, a pesar de que hay algunos que destacan por la frecuencia de su aparición (zagala: en 21; vendedora: en 8; vieja: en 8; dama: en 7; sin definir, difuminado, genérico, ausencia de personaje o personaje en grado cero: en 50, por lo menos), no podemos estudiar uno a uno para ver lo cómico que en concreto tiene su esencia; por eso los trataremos de forma global, con la excepción del G°, a quien trataremos aparte por ser la figura cómica por excelencia.

Veamos, pues, algunos de los rasgos más característicos que forman parte de la comicidad de los personajes.

- El personaje es pretexto (en más del 56% de los personajes; ya hemos hablado de esto en "personaje-pretexto") para el

humor e ingenio -una de sus notas esenciales-. El personaje aparece como si no fuese individual y libre persona, está sometido a conseguir algo en el conjunto de la pieza, se comporta de una manera no libre, ni real, sino prefijada, sin vida real y propia, marioneta manejada por el autor -> automatismo -> comicidad...

- En los personajes de oficio -ventera, maulero...- vemos - que no interesa el oficio en sí sino como medio para la sátira, el humor, el ingenio (C: 71).

- En A: 245: Los hombres están vestidos de Mujer: cuatro - dueñas; pero esto hace que el personaje sea pretexto: notemos hablar a la persona que representa el personaje. Sigue la tradición de la Comedia y también como en ella se utiliza para situaciones cómicas (24). Los hombres hacen de Dueñas y éstas hablan mal de sí: no hablan las dueñas sino los hombres que las representan. Habla la persona y no el personaje...

- El personaje simbólico-metafórico con frecuencia produce el humor: sobrina, tía: pero ésta es alcahueta: metáfora descendente (B: 6, B: 7). Otras veces: por el rebajamiento de la rama imaginativa del símbolo; así en esta "aclaración" está lo principal del personaje, pues la presentación real es secundaria, pretexto para esta 2ª (A: 251;; B: 55: garrapata, lombriz: ladronas).

- El correr la Mujer tras el dinero, al identificar Amor=dinero... como si fuese su destino, impulsada por una fuerza innata a tal fin, tiñe al personaje de un cierto automatismo, es decir, de comicidad.

Como ya hemos ido viendo: abundantísimos ejemplos de esto, tanto en personajes principales como en secundarios, caracteriza dos o indeterminados.

- Por esencia misma del personaje: Loco: sinónimo de maníaco, extravagante, raro, ya desde el mismo título de la pieza: A: 251, B: 27, B: 128.

Personaje prosopopeico y simbólico: garrapata, corneja: son ladronas (B: 55).

Otras veces los personajes son ridículos en sí ¿Figuras? Vg: el valiente, fanfarrón que no quiere salir de la cárcel (B: 14); el que aparenta ser galán y no tiene pelo y se pone caireles y - pantorrillas (B: 76); los "deslucidos", majaderos que no saben - emplear su dinero (B: 117). Hay abundancia de estas figuras ridí- culas en los BAILES: la mujer holgazana que por vestir, no come y pasa de lo que le dan; la que pasa el tiempo pendiente de la - moda (B: 118). El B: 129: es un ejemplo claro: ya desde el títu- lo son extravagantes en el amor: uno adora a cualquiera que vaya en silla; otro se enamoró de una borracha porque pronunciaba - bien las erres; otra quiere a un hombre feo porque se azotó en - cuaresma...

- Es frecuente también que el personaje, caracterizado gené- ricamente, aparezca en escena para ser objeto de chistes, burlas, ironías, sátira graciosa, por parte de otros personajes por lo - general principales (C: 316: tabernera, vendedora).

- El personaje indeterminado: Mujer, mujeres, mujer tras dí nero... o determinado: enfermas... etc., que aparecen en los BAI- les de oficios, sólo son un medio -automatismo- para las salidas ingeniosas generalmente de otro personaje principal. Como ejem- plo típico, entre tantísimos, puede servir "El zapatero": B: 23.

Estos entes indeterminados que desfilan en busca de un re medio ante el juez, zapatero, antojero, médico, casamentero... - etc., con sus problemas intrascendentales, superficiales o ridí- culos (B: 29: una busca anteojos para conseguir dineros de su ga lán mezquino; otro festeja a una dama y no la puede ver... etc.), son personajes intrascendentes, etéreos, dirigidos, "marionetas" (este sentido de marionetas se palpa fácilmente. Vg.: unas veces: hablan "obligados", según lo que buscan: B: 71: la enamorada de un zapatero dice que ha hallado en él

"la horma de mi zapato
que me regala por puntos
y me quiere por los cabos").

En general, el objeto de su problema y consulta está predispues- to ya para que el G° haga de él un chiste o salida ingeniosa -

(C: 105: la mujer tiene un galán "miserable y corcobado en extremo": el G°, que vende trajes, le dice auq se vista de camello). Son cómicos en sí, y a esta comicidad hay que sumar la gracia verbal del personaje central. Esto aparece en casi la mayoría de los personajes y quizá sea lo más característico del BAILE...

Otras muchas veces son cómicos, dentro de su indeterminación, en el único rasgo caractereológico que poseen: B: 109:unas mujeres buscan a su amante perdido; pero este amante es discreto, tonto, rico, a quienes no encontrarán; pero al pobre sí... Lo buscan como si fuese un objeto, una cosa: trasposición. Todo esto tiñe la indeterminación de cierta "vis cómica"... Otro quiere a una tuerta y él mismo hace juegos de palabras con ella(C: 121). Etc., etc.

- El mismo hecho de salir a escena personajes con defectos físicos (corcovado que disputa a otro una dama, B: 80; los tullidos, ciegos, sordos), por su misma aparición producen comicidad en el espectador al no conmoverse (25), al sentirse éste superior. Al estar eliminada la piedad o compasión, estamos a un paso del ridículo, aumentado éste por la ironía, ingenio, sátira (comicidad lingüística) que soportan de los personajes centrales, o de sí mismos. VG.: C: 106: uno dice que es calvo porque su dama lo ha "pelado más que el tiempo"; no se toma en serio su defecto físico (satiriza además a su dama-Mujer pedidora).

- El tratar el personaje su oficio bajo (gorrón) con seriedad, como si fuese una profesión como otra cualquiera (B: 110), es un caso de trasposición: uno de los principales métodos para conseguir un efecto cómico:

"...Más artificial, pero también más refinada es la trasposición de abajo arriba que se aplica al valor de las cosas y no a su magnitud. Expresar como honorable una idea que no lo es, hablar de un oficio vil o de una conducta escabrosa en términos de estricta 'respectability', es generalmente cómico..." (26).

Sirva como ejemplo C: 75: los valientes Sancho y Talaverón cuentan sus hazañas de maldades y asesinatos con respeto, serie-

dad; creen que cada uno es mejor en el oficio que el otro... es to produce automatismo y rigidez: no dejan traslucir ningún sentimiento que nos conmueva; a la horca o galera no dan importancia... Es el "endurecimiento personal" de Bergson:

"Otra forma de esta rigidez cómica es lo que yo llamaré el endurecimiento personal. El personaje cómico se ajustará tan estrictamente a la rigidez del marco de su función que ya no le quedará espacio - para conmoverse como los demás hombres" (27).

- Por la caricaturización del personaje: B: 115: tipo de la dueña en su esencia genérica de 'enredadora'; es más risible el personaje por el hecho de ser representado por un hombre. Otras veces el personaje resulta cómico por la descripción humorística de sus oficios. En C: 242: médico y sacristán, son descritos por sus respectivas mujeres; cuando aparecen ellos en escena se comportan según la línea descrita. Sus profesiones aparecen caricaturizadas al recoger de ellas sólo aspectos exagerados y jocosos.

- La repetición cuasimecánica, en los BAILES de zagales, de su temática (disputas o divagaciones sobre el amor de él y ella), inclinan a estos personajes (Fabio, Filis, Pascual, Gila) a considerarles cómicos, por su rigidez, automatismo temático-representativo. El público, al verles en las tablas, pensaría poco - más o menos: 'ya están aquí éstos quejándose de amores'... etc.

- La parodia de un tema serio que ya hemos visto en lo cómico lingüístico (dificultad de deslinde), hace que un personaje: Conde Claros (C: 96), sea paródico, al expresarse en términos - "bajos" impropios de su estirpe. No olvidemos que la parodia genera comicidad. Igual pasa en el "B. de Lucrecia y Tarquino": la trasposición vulgar y paródica del tema hace que los personajes sean cómicos (28).

De todo lo expuesto podemos ya sacar las siguientes conclusiones:

. Los personajes, en general, no son caracteres cómicos, si

no indeterminados individualmente; en grupo vienen ligeramente determinados: son genéricos (mozas de galera, mujer pedidora... etc.), lo que atrae, por su esencia automática, cierta tesitura cómica. El BAILE, sin embargo, en lo que más abunda, es en la comicidad verbal: el personaje, generalmente indeterminado, genérico, es un fin, marioneta en la cuerda: comicidad, la cual aumenta en las graciosas salidas, ingenio, ironías, juegos lingüísticos...etc., de lo cómico lingüístico.

- . Es tendencia muy extendida el tomar a los personajes como medio para hacer chistes fáciles, salidas ingeniosas, etc., por parte de otros personajes, generalmente los principales... Son personajes-marionetas, movidas por la burla lingüística.
- . La comicidad del personaje va dirigida sobre todo a resaltar la comicidad lingüística del Gº o personaje principal.
- . La interpretación del personaje: gestos, tonos... etc., - le añadirían gotas de risibilidad en lo que tuvieran de automatismo, rigidez, distracción.

5.1.- EL GRACIOSO COMO PORTADOR DE LO COMICO

De esta figura cómica, inventada por Lope, sabemos ya muy bien su finalidad y comportamiento en la Comedia, gracias a los magníficos estudios (29) de Ley, Montesinos... etc. Juana José de Prades ha sintetizado las posturas de estos principales críticos y confirma también los estudios realizados sobre este personaje: "Sólo dos personajes podemos decir que han sido estudiados -más o menos exhaustivamente- hasta la fecha: el Gº, y la dama, en uno de sus aspectos: la disfrazada de varón" (30).

Pero ¿se comporta de la misma manera en el BAILE? Eso es lo que trataremos de ver ahora, deteniéndonos un poco más en este personaje cómico por excelencia (recordemos las definiciones del

Dic. de Aut.: "Vale también chistoso, agudo, lleno de donaire y gracia", "Significa también inclinado a hacer gracias", "Usado - como sustantivo significa el que en las Comedias y Autos tiene - el papel festivo y chistoso con que divierte y entretiene") y el que descuella por su principalidad e importancia sobre todos los demás.

Veamos detenidamente su caracterización en el BAILE y sólomente donde aparece expresamente: en Interlocutores o en el nombre de personajes, es decir, cuando hace el mismo papel funcional y dramáticamente, pero es hombre 1º... etc.

Así, pues, en:

B: 25: "Los galeotes".

El Gº es jaque y la Gª su daifa. Son los personajes principales.

Carácter de la Gª: persona real, verosímil; mujer como - otra cualquiera que sufre de amor, enamorada, sensible y fiel, alegre por la vuelta del amante y triste-esperante con la marcha del mismo... El Gº fue ladrón, le traicionó un gallego... Nos manifiesta un poco su personalidad, pero no a través de la acción, sólomente por medio de ésta podemos inferir que es resignado con su suerte y que piensa más en sí, que en el amor.

El Gº y la Gª no son figuras cómicas sino dramáticas, selladas por el destino de la separación: el tema de esta pieza es la dolorosa espera, el alegre encuentro y la dolorosa separación. La tensión y el drama, sin embargo, están acompañados de descansos humorístico-irónicos y de viveza y expresividad lingüística.

B: 32: "Las lavanderas".

Gº: indeterminado, sin caracterización personal, aunque por la respuesta mímica y salidas ingeniosas haya amagos de ser un "gallito" o "castizo".

Interrumpe la acción de las lavanderas sólo para hacer unos intentos de chistes irónicos..., es por así decirlo el antagonista del otro grupo central: las lavanderas.

Ingeniosidad, gracia antagónica del G° que comenta la letra de los otros personajes e interpreta vulgarmente los donaires, a veces de gran altura lírica, de las mujeres.

Su función es, pues, el pequeño conflicto, la oposición dialéctico-humorística a la parte femenina.

B: 44: "Costanilla y Pescadería".

La Gª es Costanilla: leve pintura caractereológica: seguridad, aplomo, dispuesta a defender a cualquier precio - su primacía. Aparece recientemente vestida.

El G° es el Altozano, interviene en la mitad de la disputa de Costanilla y Pescadería para poner paz; pero para él las dos tienen razón y no da ningún fallo: que se estén las dos como están, pues no ve la solución de arreglarlo a no ser que vayan al juzgado. Aparece como muy seguro de sí (este rasgo está presente podemos decir que en todas las piezas), conocedor de las disputas de las mujeres cuando hay interés, despreocupado e incompetente para dar una solución: choca este rasgo con el primero -> humor. Su función dramática es la de ser juez de la contienda.

La comicidad se patentiza en la ingenuidad y falta de inteligencia del G° que al comienzo aparece como "el salvador" de la disputa.

La Gª, 2ª, y G° tienen la misma importancia dramática y son los personajes principales, aunque están separados - en dos bloques: G° Gª, 2ª. Quizá sobresalga de éstos un poco más el G°, por ser él quien da la solución al problema...

Las disputas, ironías, punzadas entre Costanilla y Pesca

dería, son como un medio para la intervención del G° (y esto: en casi todos los BAILES) que el público esperaba con ansiedad para ver cómo con sus artes de ingenio y humor desenredaría el problema.

B: 46: "Las carnes y pescados".

La G^a es la Pascua; aparece como importante y ceremoniosa, dueña de las carnes y pescados. Comienza a molestarse ante la negativa del G°, autoritaria, de gustos refinados y selectos, con desprecio irónico al G°.

El G° es el Gusto: persona sin nobleza y sin cultura; se contenta con poco: cebolla, tocino, vino; deseoso de probar todos manjares, los desprecia, sin lógica, pues las razones que da para no comer son insuficientes, pero graciosas; resulta así un poco tonto, incomprensible y contradictorio, pero ingenioso y humorístico: sólo se contenta con vino, tocino y cebolla.

Su función dramática: ser el antagonista de la G^a (se presenta para ver si ésta puede colmar sus deseos).

La G^a y el G° lo primero que nos dicen es a qué salen a escena, y desde el primer momento está presente ya su antagonismo dramático, que se va desarrollando poco a poco en la "no seriedad" del G°, en sus salidas ingeniosas, - frases de doble sentido... etc., lo que hace que prevalezca su figura sobre la de la G^a (y todo esto: en casi todas las piezas).

El G° con sus frases y contestaciones ilógicas se va retratando como una persona que raya entre el humor y la imbecilidad... Así, cuando llegamos al final, todas sus respuestas y diálogos (juegos de vocablos, frases de doble sentido) nos ayudan a comprender su ingeniosidad, - que es lo que prevalece.

B: 61: "El letrado de amor".

El G° es Letrado de amor. Hace su presentación. Aparece - como entendido, maestro, experimentado en el amor, auto-suficiente; visión optimista, desenfadada, humorística. Conocedor de todas las sutilezas amorosas. Bien plantado en su papel de importancia (y esto también: en casi todas las piezas).

La Gâ es un personaje más que adolece de amor y va a su consulta con su problema: su amante espadero... Los mismos problemas de los personajes se visten de problemática risueña, burguesa y sin pretensiones que termina en - un difuminismo humorístico por parte del G° (y esto también en casi todas las piezas). Sin rasgos personales, - sin carácter claro y perceptible, se presenta sólomente como enamorada de un espadero; su único rasgo psicológico es la indecisión y defensa ante el amor, y esto nos lo - dice ella.

Igual que los demás personajes, es una figura estilizada en una sola dimensión.

La comicidad: en las soluciones y consejos que da el G°, los cuales contrastan con su autoruficiencia de conocimiento amoroso por su sencilla lógica y su ligera búsqueda del efecto humorístico. La función dramática: G° y - los demás; G° frente a los demás para resolverles el problema.

B: 121: "El Mundo y la Verdad".

El G° es el Mundo: autoritario y seguro de sí, agudo observador, humorista irónico.

La Gâ es la Verdad: ministro del Mundo, humorista, irónica, observadora, conocedora de todos los embustes, cortés.

Función dramática: el G° hace la presentación: viene a que se conozca la verdad para que los espectadores vean que todavía existe, mostrando la verdad de cada persona-

je; es el creador de la acción al que ayuda el 2° personaje: la G^a; ambos forman un bloque en oposición a los demás.

El G° y la G^a, por sus frases de doble sentido, su sátira humorística, lenguaje, tono popular... etc., muestran otra vez más (como en casi todas las piezas) su cosmovisión en las tablas: sonrisa alegre y campechano "divertimento".

Semejantes estos personajes del G° y la G^a en los demás BAI
LES:

B: 5: "La Capitana".

En metáfora de batalla naval se enfrentan los hombres con las mujeres que intentan sitiárlas para apoderarse de sus dineros.

El G° es el capitán de los hombres, y la G^a la capitana de las mujeres. Los dos son iguales en importancia.

Función dramática: ambos llevan la acción y son los únicos personajes, pues los demás actúan en "Todos". Son antagonísticos y, como siempre, los que sustentan el humor y divertimento por acomodación y desarrollo de la metáfora que origina la acción de la pieza, y por los recursos lingüísticos generales.

Más que carácter cómico va apareciendo en el G° la función cómica (esto también: en casi todas las piezas), es decir: personaje encargado por oficio de producir comicidad y divertimento, pues no tiene un carácter hecho, fijo; lo que tiene fijo y determinado es esta función, su manera de presentarse y "estar" en las tablas.

B: 18: "Eteló va volandito".

Igual que el anterior: G°: capitán de los hombres; la G^a: de las mujeres.

B: 6: "Los consejos".

La G^a es dueña y tía, experimentada en el amor, conocedora de los hombres. Lleva la acción al aconsejar a las sobrinas que se dejen de idealismos y tontunas en el amor, pues éste sí no va acompañado de regalos y dineros de nada sirve.

Dos bloques de personajes en función antagónica: G^a y mujeres / hombres.

La G^a, personaje principal, les enfrenta a ambos: a mujeres y a hombres. Con esta superioridad (consejos, comentarios e ironías) sustenta como en casi todos los BAILES ese divertimento ya visto.

B: 13: "La visita de la cárcel".

El G^o y la G^a son alcaldes villanos.

Llevan la acción los dos y aparecen ya desde el comienzo en situación antagónica (lo que contribuye al divertimento, como en casi todas las piezas, pues ella sale a enmendar sus yerros (soltar a todos los que él prende). Ante ellos desfilan los personajes.

Divertimento escénico en este choque -pullas- y al encontrar la G^a explicaciones irónicas y satíricas a sus decisiones; también: por la inferioridad del G^o (rasgos de ignorante y de tonto) ante el otro alcalde: Mujer (aparte de lo cómico lingüístico en ellos, en los variados recursos que ya hemos visto, patente esto en todos los BAILES).

Los dos son principales e iguales frente al otro bloque, pero es el G^o, indudablemente, quien contribuye más (como en casi todas las piezas) en su función a la comicidad. Pide el perdón final, con la G^a, como en tantas -
otras piezas.

B: 19: "Mares de Levante".

Muy semejante al B: 18: G° y Gª, representantes del Hombre y de la Mujer, y en situación antagónica...

B: 22: "Periquillo non durmas".

La Gª, Menguilla, se burla de Periquillo.

El G°, Menguillo, está enamorado también de ella.

Los tres, zagales, son los personajes principales, casi los únicos. No sobresale ninguno, pues ella ni escoge al galán sin dinero ni al feo con dinero; aunque quizá, por ser ella el núcleo del problema y pedir el perdón final al público, la Gª sea un poco más importante.

B: 23: "El zapatero".

Como todos los BAILES de oficios, el oficio es un medio para aplicarlo al desfile de personajes, y suele ser metafórico: así, llama a los personajes para que vean "como se calzan en conceptos"... Por tanto, el G°, zapatero, es el personaje central, frente a los demás: dos bloques; se presenta al comienzo de la pieza y es el que lleva la acción. Todo está subordinado a él, a sus salidas y respuestas, a su ironía y sátira humorística...

Este esquema es muy frecuente en estas piezas y se repetirá con ligeras variantes en múltiples de ellas.

. B: 29: Es antojero.

Característica también (como en muchísimos), la arrogancia y superioridad sobre los demás personajes; la aplicación del oficio a las consultas.

Se toman los problemas a broma, como burlándose de ellos (muy frecuente: en casi todas las piezas).

. B: 40: Casamentero.

La Gª es un personaje más de los que acuden a él, el cual trata de casarlas con uno de su oficio. Este oficio, los personajes y sus problemas: medio para que el

G° luzca su ingenio (nota constante en el BAILE).

. B: 59: G°: garitero de trucos.

. B: 81: Gã: Tendera de drogas, pero son "de amor": tibiezas, -
desdenes... Todo es medio para su sátira genérica: en
la Corte ya no hay en el amor rendimientos, cariños, -
castidad, constancia...

. B: 91: G°: Pintor.

Le ayuda la Gã que muele los colores; los dos se encar-
gan de los comentarios graciosos, críticos y agudos.

. B: 109: G°: Zahorí.

Las mujeres van a preguntarle por sus amantes perdidos.

. B: 114: Gã: Encargada del Registro a la entrada o salida de Ma-
drid. Auxiliada por otras dos mujeres, forma con éstas
un bloque; el otro bloque: los restantes personajes, -
entre los que figura el G° que es un personaje más; pe-
ro en cierta manera, aunque secundario, como aquí, su
función es el conseguir el humor: para esto sale "de -
dueña", y lleva chismes, murmuraciones... Los otros -
son objeto de sátira, personajes-medio, marionetas...,
pero en el G° hay además como una conciencia de que es
tá representando su papel...

. B: 117: Gã: Juez, ante quien desfilan los hombres deslucidos,
majaderos que se han perdido sin saber cómo.

. B: 118: Igual que el anterior, sólo que ahora el G° es el Juez,
que sale a desterrar a los holgazanes y a darles un -
oficio... G° frente a damas y galanes.

El oficio que les da está acomodado (ingenio) a lo que
le dicen: a una que miente: que sea sastre. Otra vez -
vemos cómo se evita lo serio y se persigue las "buenas
caras"...

- . B: 130: G^a: Maestra de muchacha en la escuela del amor.
El G° es su ayudante.

Las mujeres hacen labor conforme a sus afectos: la 1^a confecciona unos pañuelos porque su amante llora mucho; le aconseja que haga "enaguas".

- . B: 146: G^a: Catedrática de amor. Responde a las preguntas de los personajes sobre las distintas clases de amor: el amor que ama en secreto es caballero de origen... etc.
No es un personaje cómico sino más bien el que guía el entretenimiento.

- . B: 155: G°: Doctor, que cura a los enfermos de amor.
Anuncia las "buenas caras" desde el comienzo, donde se ríe de su profesión y alude a la ayuda del sacristán y a sus estragos (sátira humorística, burla). Como si tu viese conciencia de lo artificial de su personaje, es decir, de su misión como actor: encargarse de divertir, por eso no hay identificación plena con el personaje - (y esto aparece con muchísima frecuencia en el BAILE).

- . C: 26: G^a: Alcalde.
Llama a residencia a los sainetes para ver de ellos - cuál molesta o agrada. Estos son los personajes y por la pequeña sátira y fuerza de actualidad resultaría - enormemente divertido...

- . C: 51: G^a: Vendedora de chicharrones; G°: sillero.
Junto con la mujer 2^a, vendedora de naranjas, los tres son principales; aunque más el G°, que sustenta la acción al discutir con las dos.
Oficios reales.

- . C: 58: G°: Relojero.
Juego de palabras y chistes, ingenio, teniendo como ba se su profesión. Los personajes le piden un reloj apro

piado a su mal.

. C: 71: G°: Maulero.

Doble significación, pues "maula" es también "engaño", además de vendedor de retales. Ante él desfilan para buscar un retal apropiado a su problema. Consultas reales y metafóricas. Respuestas ingeniosas. No vende nada. El oficio es, como en casi todos, pretexto.

. C: 104: G°: Vendedor de usos nuevos en el vestir.

Aconseja a los que le consultan un traje apropiado al problema.

. C: 106: G°: Chocolatero.

Le piden chocolate real (oficio real), aunque todo es un medio, pretexto, para las salidas ingeniosas, para el divertimento general.

. C: 207: G°: Azicalador de espadas.

La 1ª, la Fortuna, podía muy bien ser la Gª...

La Fortuna le presenta diversos tipos para que escoja cuál de ellos quiere ser, pues está descontento de su fortuna. Ante los oficios y tipos que aparecen o son sugeridos -los cuales sirven para que él los satirice humorísticamente-, ninguno colma sus pretensiones.

. C: 230: Después de que hombres y mujeres cantan sobre la codicia y malicia, aparecen el G° y la Gª enfrentados desde el comienzo; ella le dice que no sabe entonar y deciden hacer un Baile, en el que el G° es ya: Destilador de aguas; le piden los personajes aguas para una calentura, sed de galas... y él les da la que les corresponde.

La Gª es uno más de estos personajes, pero está por encima de ellos, es la que ayuda al G° más para que éste, por el choque con ella, produzca el "divertimento"

(también muy frecuente en el BAILE).

- . C: 236: G°: Pregonero de damas en la almoneda.
Nadie buscará ya a las damas aunque él las pregone, -
porque el amor ha muerto y él es el interés...
La Gâ: un personaje más.
- . C: 250: G°: Doctor Círalo-todo (Tiempo).
Todos están enfermos en la casa del mundo y pasan ante
él con sus males en busca de remedio.
- . C: 265: G°: Autor de comedias.
Habla con el Ingenio porque tiene acabada una comedia
y no sabe ponerla título. Los personajes (junto con -
él) tejen la acción sugiriéndole diversos títulos de -
comedias. Al final le hacen preguntas relativas al BAI
LE: que qué dice cuando le divierte... etc., y termi-
nan todos en jugueteo fraseológico, acompañado por gra
ciosos estribillos, sobre el dar y no dar.
- . C: 316: G°: Pintor.
Desfile de personajes para humor y sátira: ventera que
quiere retratarse con guardainfante; le responde que -
se retrate con un peso, pues son águilas de rapiña. Al
final le consultan sobre el mismo asunto: que cómo pin
ta a la doncella, al tabernero... Humor y sátira en la
misma elección de los personajes: tabernera, dueña...
- B: 27: G° y Gâ: Actores y "locos": él, celoso; ella presumida.
Iguales en importancia: él y ella frente a los demás.
En función antagónica los dos desde el comienzo, pero -
después ante ellos desfilan otros "locos": la fantasiosa,
la "señora"... ellos son por así decirlo sus representan
tes y van satirizándoles humorísticamente... Al final -
ellos dos dialogan otra vez intrascendentemente, tomándo
se a broma lo serio (la lealtad, el dinero en el amor...)

con lo que determinan los dos de poner esa nota desenfadada y de pasatiempo, que es para lo que salen... Sustentan la comicidad lingüística, como en casi todos los BAI LES: pullas, doble sentido, ingenio... etc.

El ponerles a cada personaje un capirote apropiado, contribuye también al divertimento.

B: 36: G°: Hombre cualquiera, quizá madrugador, o esportillero. es el personaje principal: la acción se centra en que él tiene que escoger entre los manjares que le presentan - dos vendedoras.

Todo gira en torno a él, y resulta cómico el que después de tantos ofrecimientos y diálogos no compre nada.

B: 37: "El Zurdillo y 2ª parte de la Rubilla".

Gª: es la Rubilla, y tiene la misma importancia que los otros dos personajes: 2ª y Zurdillo, aunque quizá sobresalga un poco más el Zurdillo.

La Gª pide al final el perdón al público.

B: 48: "La Polaina".

G°: Indeterminado, pero lleva la acción: esconde su tale go de dineros para que no le encuentren las mujeres; una de éstas es la Gª, que tiene la misma importancia que - las demás aunque intervenga un poco más.

Función antagónica: G°/ frente a mujeres.

Mujeres persiguiendo al Hombre, a sus dineros: comicidad y "divertimento".

B: 51: "Pero Pando".

G°: Bras.

Gª: Menga (¿pastores?). Los dos tienen la misma importancia y forman un bloque frente a los demás.

Antagonismo desde el comienzo: discusión amorosa; después se arreglan y terminan cantando "algo de gusto", y

es el "Pero Pando".

B: 52: G°: Bras; G^a: Gila. Son zagales.

Semejante al anterior, pero sigue el antagonismo hasta el final, pues Bras, que comienza amenazando marcharse termina igual. A pesar de la igualdad de estos dos personajes principales, tiende a ser más importante en todos éstos el G°: es el que interrumpe la acción que directa o indirectamente gira en torno a él y sobre el que el espectador espera sus "gracias"... Es como si hubiese dos bloques de personajes: el G° / y los demás, representados por la G^a.

B: 53: Semejante al anterior: Bras y Gila.

Bras está enfermo de amor por Gila.

Comicidad: en los visos caricaturescos de Bras: se pone enfermo de repente, gestos y ademanes exagerados... Indudablemente es el personaje central (en C: 304: G° y Gila, en vez de G^a).

B: 63: "La ronda de amor"

G^a: el Amor justicia. Va de ronda.

G°: Ciego de amor. Le aconseja la G^a que use bien de las inherencias del amor, pena, gusto, memoria y voluntad.

Los dos son principales y es difícil saber quién más. Como hemos apuntado ya, aquí no persiguen hacer reír sino entretener, y lo consiguen ejemplificando ideas morales y abstractas poniéndolas al nivel del público... Por tanto es claro que el G° y la G^a no tienen que ser necesariamente cómicos...

B: 71: G°: Indeterminado; es una figura ridícula: simple, tonto.

Busca el tono de "Doña Inés" y pregunta a unos representantes que se ríen de él; uno de ellos es la G^a, la cual pide el perdón final y es como una más de todos, aunque

es la que más dialoga, como la encabezadora del otro grupo.

El G°, por tanto, es el personaje principal, sobre el que gira toda la pieza. Su excesiva verborrea, sus incongruencias contribuyen también a la comicidad.

B: 79: "La Forastera en la Corte".

Gª: es una forastera que va a la Corte para adquirir fortuna.

G°: uno más de los cortesanos que la pretenden.

Duda amorosa sobre si elige al galán sin dineros o al tuerto con ellos; la Corte le aconseja (acción dramática que lleva la Gª auxiliada por los demás).

B: 93: "La guerra de amor".

La Gª es la capitana de las mujeres en la lucha con los hombres, que se defienden del amor y rendimiento. Cada una con sus armas: buena voz, discreta, etc., les acometen; no rinden a ninguno, pero al final confiesan ellos que todo es chanza, pues nadie puede escapar de ellas.

B: 96: "La Pelota".

Gª y G°: Indeterminados: Van a jugar a la pelota; representan a las mujeres y a los hombres. Todo se aplica al amor: uno tira y el otro contrarresta: un amor, unos celos... Llevan así la acción dramática. Los dos son los principales, y los demás les sirven de marco y ayuda.

Disquisiciones amorosas. Entretenimiento. No cómicos en sí...

B: 101: "Las gorronas y el cochero".

La Gª es gorrón, entendida y experimentada.

El G° es el cochero: se le ofrecen las gorronas e intenta escaparse de ellas → efectos cómicos. Toda la acción gira en torno a él.

B: 107: G°: Indeterminado: un hombre cualquiera. Se dirige al auditorio alertándole, porque todavía hay damas en Madrid que piden; éstas le acometen y él logra escabullirse -
→ humor.

Por tanto, como en tantos: dos bloques de personajes, y él es el principal... Representa la visión optimista de la vida: ante el acoso, problema, reacciona desenfadadamente, alegremente con su ingenio... etc., quitando importancia a lo serio o trascendente (esto como vamos -
viendo ya es fundamental en él).

B: 128: "Los extravagantes".

La Gã es el Amor y sale a visitar a los extravagantes - que hay en su jurisdicción, a castigar a los que en vez de amor es antojo lo que tienen.

Como en otros, los personajes se definen y nos hacen verles como entes ridículos por sus mismas definiciones... Se acentúa la "vis cómica" con los comentarios ingeniosos, humorísticos y satíricos de la Gã. Las soluciones, como casi siempre, son humorísticas, como si no se toma se el "problema" en serio.

el G° es uno más de éstos en todos los aspectos; está - enamorado de sí mismo.

B: 151: G°: un personaje más y totalmente secundario. Es uno del cortejo perteneciente al Amor Correspondido o al Platónico, pues sólo dice cuatro versos...

B: 157: Gã: representa al Amor.

Salen los personajes que representan algo en el amor: - respeto, obediencia... y les admite como maestrantes en la escuela del amor.

C: 1: G° y Gã: Zagalas.

Situación antagónica desde el comienzo: son el Amor y el

Desdén. Enfados y desenfados amorosos de los dos: esta - es la acción que prácticamente llevan ellos solos.

No hay comicidad por ninguna parte. El fin: divertir con sus problemitas y disquisiciones amorosas.

C: 38: G°: Indeterminado, hombre cualquiera.

Todo se desarrolla en situación antagónica con otra mujer -1ª- que bien podía ser la Gª; dialogan ambos sobre el dar y el pedir.

El G° acaba el baile sin darle un cuarto.

La comicidad queda patente en este tópico del pedir y - acosar la Mujer al Hombre. Indudablemente tendría gran - fuerza "risueña" para el público...

C: 65: G°: Indeterminado: hombre cualquiera.

Sustentador de la acción y en antagonismo con el otro - bloque: las mujeres pedidoras que le acosan (comicidad). Disputas, negación del dar... y todo teniendo como base ingeniosa el nombre de las calles: así él dice que se mu dó a la calle del Sordo, y si dejan ellas de pedirle son la calle de la Merced... etc.

C: 185: "Las Puertas de Madrid".

G°: Indeterminado: presenta la pieza y ordena salir a - las Puertas. Parece que se dirigen todas a él, quien se luce en sus comentarios que tienen como base el nombre - de la Puerta. Por eso lleva la acción y un poco la comi- ciedad general, de la que se encargan, sobre todo, los - otros personajes en alarde de ingenio y gracia: se defi- nen, describen o actúan según la Puerta que representan.

Técnica muy extendida de desfile de personajes ante el - G°, aunque ellos en esta pieza contribuyen más a la comi- ciedad y tienen casi la misma importancia que él por sus funciones casi idénticas.

C: 190: G°: Indeterminado.

Lleva la acción, pues dirige el juego de "damas y galanes", a quien los personajes acuden a buscar en su sombrero. Todo es motivo para el chiste (ingenio, sátira humorística) que él hace con el deseo de los personajes y el galán o dama que les toca en suerte.

Como en el anterior, los personajes también contribuyen a este juego lingüístico.

C: 201: "Plazuela de Sta. Cruz".

La 1ª, que podía ser la Gª, como en otras muchas piezas, es maulera, y hace la misma función dramática que si lo fuese... Ante ella desfilan los personajes; uno de éstos es el G°, que quiere comprarse un sombrero y le propone casarse con ella: comicidad por lo inesperado de la proporción.

C: 211: G°y Gª: Indeterminados: hombre y mujer.

Enfrentamiento dialéctico entre los dos sobre la Mujer, el pedir, el no dar... Sale otra mujer también (incluso podría sobrar) que hace bloque con la Gª.

C: 219: G°: Indeterminado: hombre cualquiera.

En situación antagónica con la 1ª (que como en tantos podía ser la Gª) que sale a decir quién son los hombres; - el G° sale a decir quién son las hembras. Diálogos de los dos sobre el tomar y el dar, visualizados además por la entrega y devolución de una sortija.

Asunto trivial y tópico → divertimento escénico.

G°y 1ª: personajes principales, dos bandos distintos, cada uno tiene uno o dos personajes más como concreción o ayudante (esto es muy frecuente en el BAILE).

C: 290: Gª: Indeterminada: mujer cualquiera.

La Gª va a por agua; Bezón a por vino. La música anuncia que vaya de fiesta y de baile. Así ella dice que su aman

te tiene escudos y los médicos mandan sangrarlos. De Bezón no se dice que sea su amante, pero ella se dirige a él (tópico: más que individualidades, símbolos los dos). Diálogos sobre el dar y el no dar. Bezón parecerá más discreto y galán con dineros. Termina la Música cantando el estribillo de Bezón:

"!Ay Jesús que me ha dado un gran mal
que no puedo apenas dar medio real..."

La G^a y Bezón son los personajes principales; Bezón realiza la misma función que si fuese "expresamente" el G^o..., incluso es un poco más importante que la G^a, pues al final de la pieza está al frente de las mujeres.

C: 299: G^o y G^a: Ciegos.

Se han casado. Diálogos sobre el casamiento, celos, dote de la G^a. El G^o dice las gracias que tiene para marido: canta muy bien sus coplas y con esto gana de comer. Dice a su mujer, la G^a, cómo tiene que ser: que no le pida celos, no se afeite, no entre en tabernas...

Doble juego de significados; la ceguera: recurso para la comicidad.

C: 310: G^o y 1^a (que podía ser la G^a en "interlocutores" aparece una vez: G^a; después ya siempre la 1^a, pero con las mismas funciones) compiten entre un cariño y un desdén. Contrapuestos desde el comienzo. Amor, dar, no dar... Aparecen hombres y mujeres, y ellos actúan ya como capitanes (recurso de divertimento): ellas para luchar contra el amor y para que viva el interés; ellos: para no dar. Se termina la pieza sin resolverse la lucha, pues cada bando permanece en su postura.

C: 331: G^o: Indeterminado.

Todos menos él actúan de flores y dicen cada uno sus características y lo que pretenden. Piden dinero. El habla sobre el pedir. Pieza intrascendente y no muy inteligi-

ble.

El G° posee las mismas características que en tantas - otras piezas, aunque quizá no tenga tanta importancia ni fuerza dramática.

C: 342: G°: Hombre cualquiera, tosco.

Pretende dar serenata a su Menga. Preparativos para guardar la calle, mientras la Música canta cosas sueltas sobre las que se comenta. El humor está resaltado en ser - él una persona tosca, boba; no coge el significado de - las expresiones más elementales, provoca así la risa al interpretar y neciamente la letra de la Música... Menga le llama para que entre, pero otros parece que entran antes; Menga le pide algo y él se niega. Comentarios de esto: ellas que piden y él que no da...

C: 372: G°: Caballero pobre.

Se queja de su hambre. Sueña con el demonio y que viene el toro. Miedoso ante esto. Despierta y se prepara una - fiesta, una lidia. El sigue con su miedo, incluso cuando su dama le pide que toree. Por fin se decide a torear, - sin abandonar el miedo y termina la pieza enfrentándose a la Mujer (comicidad), toro que corre tras el dinero - del Hombre.

Vemos también cómo el G°, además de ser el personaje central y quien lleva la acción dramática, es también el - creador de lo cómico (aquí más de situación que lingüístico), convirtiendo así al personaje en cómico por caricatura, degradación y parodia del caballero.

De todo esto podemos ver ya qué clase de personaje es el Gracioso y dónde reside su comicidad. He aquí sus notas más características:

- Aparece en 68 de las 113 piezas de los dos Ms., es decir,

en un 60%, con el expreso nombre de G? Gã. Si además (como hemos comprobado) algunas piezas que figuran en versiones o en Manuscritos diferentes, aparecen en unas tal personaje, y en otras - ese mismo, pero no con el nombre de Gracioso (en C: 52: la Gã es la Luisa de A: 277; en A: 274: el G° y Gã son la Noche y el Sueño de C: 214; el G° y Gã de B: 53 son el G° y Gila de C: 304, - etc.), y si vemos cómo en los BAILES en que no existe G? Gã expresos, sino otros personajes que se comportan de la misma manera que ellos, podemos entonces concluir afirmando que:

Hay un personaje concreto, determinado, "encargado de", aparezca o no aparezca con el nombre de Gracioso, aunque en un porcentaje bastante elevado conserva este - nombre.

- De estas 68 piezas
 - . en 60 aparece el Gracioso
 - . en 39 aparece la Graciosa
 - . en 23 aparece el Gracioso y la Graciosa.

Luego:

Primacía del personaje cómico masculino sobre el femenino.

Este personaje femenino tiene las mismas características funcionales y dramáticas, pero está a caballo entre los restantes personajes secundarios y el G°, por lo que suele estar en inferioridad "vital"; por eso nos referimos siempre al Gracioso, - aunque a veces este G° sea femenino (completa o sustituye al masculino). Por eso:

La Graciosa es menos "cómica" que el Gracioso.

Gira en torno a él como los demás personajes. Incluso cuando es personaje central, con él, es como si fuera el "partenaire" del G°, pero en el papel de "segundo payaso"...

- Dentro de la pobreza psicológica general de los personajes de esta pieza, el G° sigue esta línea, aunque como personaje principal suele aparecer un poco más caracterizado: se muestra casi siempre con superioridad manifiesta con respecto a los demás personajes. Suele inaugurar la escena, más o menos de la misma manera: "Yo soy, señores...", y es juez de amor, capitán, zapatero..., por quien pasan a consulta las mujeres y demás personas. Lleva siempre la batuta: el Baile lo suele terminar él y a su indicación acaba, pidiendo con frecuencia perdón al público. Es perfecto conocedor de las mujeres y de su mundo: por ello aconseja o se muestra como mediador, o acaudilla a los hombres para librarse de sus engaños porque ellas buscan sólo el dinero. Cuando juega con palabras y frases de doble sentido, lo hace a sabiendas, pues tiene conciencia de su ingenio. Como el público también lo capta, es en este sentido su reflejo intérprete y se coloca así en su mismo plano.

Se cree tan superior y seguro de sí que con frecuencia se ríe, burla o huye de la Mujer: ligero desprecio burlesco nacido de su arrogancia. Este aplomo, sentimiento de superioridad, es una de las constantes y notas más fundamentales de la figura del Gracioso.

Por otra parte, estos caracteres generales señalados, al igual que en la Comedia, no son cómicos en sí; sólo algunas veces, al prolongar caricaturescamente los rasgos, pueden lograr la risa.

- Dramáticamente forma un bloque distinto de los demás personajes: G°/Gª; G°/ Gª, 2ª; G°, Gª/ los demás; G°/ los demás. Es él el personaje principal y los demás los secundarios.

Suele hacer su presentación -sobre todo en los de oficios-

y lleva así las riendas de la acción al enfrentarse al resto de los personajes: situación antagónica de los dos bloques, y esto ya desde el comienzo.

La acción, como los personajes, gira en torno a él, pues - la técnica de desfile de personajes ante él es un recurso muy - utilizado.

Ese antagonismo, bien del G°/ resto de personajes, o G°/Gâ, característico de estas piezas en su desarrollo dramático, contribuye muy bien al "divertimento", a la finalidad del BAILE.

Indudablemente, con lo que llevamos expuesto, vemos ya la notable diferencia entre el Gracioso de la Comedia y el del BAILE (un estudio comparativo sería muy interesante, pero no podemos detenernos ahora en ello). Señalemos sólo que en la Comedia representa generalmente unos mismos papeles: lacayo, criado del protagonista, contrafigura del héroe, de su nobleza... (31). En el BAILE representa una gama variadísima de papeles, aunque - sobresalen los de oficios y el de indeterminado u Hombre General. No hay como en la Comedia sentimientos elevados o caballerosos, nobles, por lo que el Gracioso no es la contraposición de ello - en su espíritu plebeyo y moral realista del pueblo bajo. No hay esto a lo que contraponerse... Por eso no es la contrafigura -valor de contraste- del galán o protagonista de acción secundaria, ni sirve para aclarar o completar situaciones; es el que las dirige y en definitiva el protagonista de la acción, que tendrá como fin el divertir.

De los 68 BAILES, 32 son de los llamados "de oficios": el - G° o la Gâ, supuestos maestros en distintas profesiones recibían distintas visitas y así entretenían al público con su ironía, - chistes, baile... a la vez que pasaban caracteres -unidimensionales- ridículos o misteriosos que hacían reír por las pullas o - alusiones a cosas o a sucesos del momento... El oficio, pues, es un simple pretexto del que se vale el G° para su fin.

Por eso:

- Es el personaje "encargado de" divertir por el entretenimiento sin risa o con risa. En este sentido es el que lleva el - hilo del humor. Tiene conciencia de ser eso: "gracioso" y por - eso los papeles que desempeña, juez, zapatero, etc., son secundarios, mero pretexto; de ahí que no existe identificación con - ellos. No actúa como verdadero letrado sino como un personaje - "encargado de" divertir, y además, más que los demás. De ahí tam- bién su conciencia de superioridad.

Las pocas veces que aparece o puede aparecer como un perso- naje secundario, también en estas ocasiones es el encargado de - la comicidad más que los demás.

Representa la visión optimista, desenfadada de la vida, de los problemas que le presentan: no los resuelve, o lo hace ale- gre o jovialmente, quitándoles importancia, convirtiéndolos en pretexto.

No es necesariamente, pues, "cómico", sino el que entretie- ne, llevando, creando la acción dramática, el guía del entreti- nimiento. No nos reímos de él, nos divertimos con él.

Pocas veces el G° es cómico en sí, en su carácter, sino que es productor de lo cómico, con sus chistes, ironías, agudezas, - sátira-humorística, frases de doble sentido... Estos son los re- cursos que más frecuentemente posee... Otras veces crea la risa por otros procedimientos de muy variada índole, siendo los más - característicos: la no solución de los problemas de los persona- jes a los que llama o vienen a él para que les cure; la lucha de sexos: visión de la Mujer como enemiga del Hombre, o perseguido- ra de su dinero (múltiples muestras), por lo que hay que escapar de ella; otras veces se vestirá de dueña, o tendrá miedo excesi- vo, será medio tonto...

Tiene siempre como meta el quitar importancia a las cosas, ahuyentar los problemas y convertir el ceño arrugado de la vida en alegría despreocupación desenfadada...

Por supuesto que en este aspecto también es distinto del -

Gracioso de la Comedia (vuelvo a recordar que sería interesante un amplio estudio comparativo). Los Graciosos de la Comedia son graciosos "en contraste con otros personajes graves que representan otra moral de la que aquellos profesan y la representan - por comportarse con arreglo a los imperativos del alma noble. Un Gracioso es Gracioso por lo que tiene de antiheroico y es así - porque carece de nobleza..." (32).

En el BAILE se da también este contraste, pero al revés, no por inferioridad noble del Gracioso frente al héroe, sino por su perioridad vital y dramática del Gracioso frente al resto de los personajes.

No olvidemos tampoco que al igual que en la Comedia el Gracioso no podía aburrir, amargar la sesión a los espectadores, - por ello puede a veces divagar sobre el amor, celos..., moralizar suavemente, ironizar, satirizar con más o menos fuerza, siempre en el BAILE con menos; pero todo ello sin que nunca estorbe su finalidad principal -y casi única en el BAILE- de divertir.

Si hacemos ahora una apretadísima síntesis del presente capítulo conviene retener, 'por lo menos, las siguientes conclusiones generales de lo cómico:

- El Gracioso, que es distinto dramáticamente y como figura cómica del Gracioso de la Comedia, es personaje principal, creador de la acción dramática con su función antagónica y creador al mismo tiempo del divertimento general con o sin risa.
- Hay bastantes BAILES en los que no hay nada cómico, ni en los personajes, situación o lenguaje. No olvidemos que el fin del BAILE es entretener; son las piezas en que discuten los personajes o dialogan sobre el amor, celos, o - cualquier otro punto trivial; aunque los personajes sean pastores... su voz es anónima, genérica.
- La sátira-humorística, la ironía, el ingenio, van dirigidos también con frecuencia a personajes que no salen a es

cena y suelen ser tipos: dueña, tabernera...

- El humor lo dirige, lo ejecuta, por así decirlo, uno o dos personajes centrales: el G°; G° + Gā; Gā + otro personaje; G° + personaje. Los demás personajes son como un coro o medio, "partenaire", 2° payaso...
- Predominio de lo cómico lingüístico sobre el de situación o el de caracteres (personajes).
- Los personajes, el argumento, las situaciones... todo es un pretexto y está subordinado al Gracioso... y éste: a divertir.
- La mímica cobraría suma importancia y contribuiría sin lugar a dudas al divertimento general.

N O T A S

- (1) BERGSON, H. "Le Rire" (Bibliothèque de Philosophie contemporaine, Presse Universitaire, París, 1949-1950) Cito por la edic. castellana de Edic. Prometeo, Valencia, 1971.
BOUSONO, C. 'La poesía y la comicidad' en "Teoría de la expresión poética", Gredos 1966, pág. 310-323.
- (2) FREUD: "El chiste y su relación con el inconsciente", Madrid, Alianza Edit., 1979, pág. 161-215.
- (3) HERRICK: "Comic Theory in the Sixteenth Century", Univ. of Illinois Press, Urbana, 1950, págs. 37 y sigts.
- (4) LOPE PINCIANO: "Philosophia Antigua Poética", Madrid, 1955.
Edic. de CARBALLO PICAZO, Madrid, CSIC., 1953.
CASCALES: "Tablas poéticas", Murcia, 1617; reimp. por CERDA Y RICO, Madrid, Sancha, 1779.
- (5) NEWELS: op. cit., pág. 87-105.
- (6) BECCO: "El tema del negro en cantos, bailes y villancicos - de los siglos XVI y XVII", Buenos Aires, Ollantay, 1951, - pág. 12-65.
SLOMAN: "The Phonology of Moorish Jargon in the works of - early spanish Dramatic", en "The Modern Language Review" - Cambridge, XLIV, 1949, pág. 207-17.
LIDA: "El moro en las letras Castellanas" HR, XXVIII, 1960, pág. 350-8.
WEBER DE KURLAT: "Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del XVI" en "Romance Philology", Berkeley, XVII, 1963-4, pág. 380-391.

- (7) BERGMAN: "El romancero en Quiñones de Benavente", NRFH, XL, 1961, pág. 229-246.

También es interesante, centrándose en las "Civilidades", - de Benavente, y profundizando en las frases hechas, modos - adverbiales, palabras de jerigonza... etc., el estudio de - YNDURAIN: "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", en "Archivo de Filología Aragonesa", - Zaragoza, VII, 1955.

- (8) RECOULES: "Refranero y entremés", en "Boletín de la Bibl. - de Menéndez y Pelayo", Santander, 1976, pág. 135-153

- (9) Remito a FREUD, op. cit., págs. 34 y sigts. donde todas estas modalidades y génesis del chiste, las clasifica y estudia, resumiendo las técnicas del chiste como:

1: Condensación

- a) con formación de palabras mixtas
- b) con modificaciones

2: Empleo de un mismo material

- c) Total y fragmentariamente
- d) Variación de orden
- e) Ligera modificación
- f) Las mismas palabras, con o sin su sentido

3: Doble sentido:

- g) Nombre y significación objetiva
- h) Significación metafórica y objetiva
- i) Doble sentido propiamente dicho (juego de palabras)
- j) Equívoco
- k) Doble sentido con alusión

por lo que, según iremos viendo, esta 3ª técnica, el Doble sentido será la principal en lo cómico lingüístico del BAI-LE.

- (10) FREUD, op. cit., pág. 181.
- (11) CRAWFORD: "Echase pullas". A popular Form of Tenzzone" en -
"Romanic Review", VI, 195, pág. 153.
- (12) BERGMAN: "Luis Quiñones de B...", op. cit., pág. 118-120.
Ver también:
AUDEN: "The Dyer's Hand", New York, 1962, págs. 370 y sigts.
WEBER DE KURLAT: "Lo cómico en el teatro de Fernán González
de Eslava", Buenos Aires, 1963, pág. 87-94.
- (13) VOSSLER: "Los motivos satíricos en la literatura del Siglo
de Oro", en "Cruz y Raya", Madrid, N° 8, 1933, pág. 9-32.
- (14) DIEZ BORQUE: "Aproximación semiológica a la escena del tea-
tro del Siglo de Oro español", en "Semiología del teatro",
(varios autores), Barcelona, Planeta, 1975, pág. 49-92.
- (15) BERGMAN: "Luis Quiñones...", op. cit., pág. 127.
- (16) BRAVO VILLASANTE, C.: "La mujer vestida de hombre" en el -
teatro español", Madrid, S.G.E.L., 1976.
- (17) BERGMAN: "Luis Quiñones...", op. cit., pág. 124
- (18) Sobre este personaje, es fundamental el estudio de: ARCO, R.
"La dueña en la literatura española", en "Rev. de Lit.", -
III, 1953, pág. 293-343.
- (19) BERGSON: op. cit. pág. 108.
- (20) BERGSON: op. cit. pág. 119.
- (21) BERGSON: op. cit. pág. 147.

- (22) BERGSON: op. cit. pág. 119.
- (23) JOSE PRADES: "Teoría sobre los personajes de la comedia nueva", CSIC., 1963, pág. 251-254.
- (24) BRAVO VILLASANTE: op. cit., págs. 95 y sigts. Sobre el éxito y acogida del público: págs. 127 y sigts.
- (25) BERGSON: op. cit., pág. 111-115.
- (26) BERGSON: op. cit., pág. 101.
- (27) BERGSON: op. cit., pág. 142
- (28) FREUD, op. cit., pág. 180, incluye la caricatura y la parodia -medios para producir lo cómico- entre los procedimientos de degradar objetos eminentes, y se dirigen contra personas y objetos respetables e investidos de autoridad.
- (29) Véase:
 - FERNANDEZ MONTESINOS: "Algunas observaciones sobre la figura del donaire", en, "Estudios sobre Lope", op. cit., pág. 21-63.
 - LEY: "El gracioso en el teatro de la península", Madrid, Re vista de Occidente, 1954.
 - HERRERO: "Génesis de la figura del donaire", RFE, XXV, 1941, pág. 46-78.
 - BRAVO-VILLASANTE: "La realidad de la ficción negada por el gracioso", RFE, 1944, pág. 264-265.
 - LEAVITT: "Notes on the gracioso as a dramatic critic", en - "Studies in Philology", Chapel Hill, 1931.
 - ARJONA, J.: "La introducción del gracioso en el teatro de - Lope de Vega", Hispanic Review, VII, 1937, págs. 1-21

SILVERMAN: "El gracioso de J. Ruiz de Alarcón y el concepto de la figura del donaire tradicional", en "Hispania", Madrid I, 1952, págs. 47 y sigts.

(30) JOSE PRADES: "Teoría sobre los personajes...", op. cit., - págs. 50 y sigts.

(31) FERNANDEZ MONTESINOS: op. cit., págs. 23 y sigts.

(32) MONTESINOS: op. cit. pág. 307.

111

XIII. NUMERO DE PERSONAS

Para ver el número de personas que intervienen en estas piezas, distinguimos a título pedagógico las personas masculinas - (hombres), de las personas femeninas (mujeres). Deteniéndonos - en estas últimas encontramos una gran variedad: desde los Bailes que carecen de personajes, y por lo tanto de personas femeninas, hasta los Bailes que pasan de la decena (1).

Así hemos encontrado 10 Bailes en los que el número de personas femeninas es 0. Son los N^o 193, 194, 195, 196, 199, 201, 202, 203, 204, 205, de "A" (2). Representan sólo el 6%. De éstos, - en unos intervienen sólo los Músicos: N^o 193, 195, 196, que narran, cuentan distintos argumentos. Los restantes no tienen acotación de ninguna clase, pero es lógico pensar que serían los Músicos -- también quienes se encargarían de ello. Es decir: no existe en estos Bailes la mujer como personaje.

Una mujer interviene en 13 Bailes, es decir: en un total de -- 7,7%. Son los Bailes Núms. 197, 206, 222, 232, 339, 348, de "A"; los de las págs.: 18-19, 52-53, 151-152, de "B"; y los de las -- págs. 37-40, 92-95, 145-146, 372, -379 de "C". De éstos, el núm. 197 de "A" es todo él narrado y suponemos que - por los músicos. Imprecisión por falta de acotaciones; sólo - mente una: "salen acompañando a la Maya algunos labradores y p^onen la en su silla". Aunque no interviene dialógicamente, sí estáti camente con sus presencia y gestos en el escenario. En el núm. 339 de "A", figuran entre sus "Personas" el alcalde, dos mujeres, un mirón, un soldado, dos hombres y músicos, pero - intervienen además el Gracioso y Todos. De las dos mujeres sólo interviene una: la Muj. 1a., inventora de usos. Lancemos la posi - bilidad de que esta otra mujer intervenga en Todos; incluso en - Todos podría haber más mujeres, en un número paralelo al de los hombres para las mudanzas del baile. De todas formas, los compo - nentes que figuran en "Todos" serán vistos como un personaje apa rte, como una suma total o parcial de los personajes que han apa - recido o aparecen en escena.

De la misma manera: el núm. 348 de "A", donde figuran como "personas" Menga, Bras, Mujeres, Músicos. Sólo interviene Menga. Las acotaciones nos dicen: "Salen todos", es decir: zagales y zagalas pues son llamados por Pascual y Menga. Esta dice cuatro versos y a continuación la acotación "Repiten", y debajo: "cruzado hecho y desecho". Es decir, que esos "todos" son como un eco, complemento y movimiento al diálogo - Bras - Menga, y por tanto las mujeres de estos sucesivos "Repiten" están indeterminadas y subordinadas a la única mujer-personaje claro y total del Baile.

Exactamente ocurre en "B" págs. 18-19, donde dice la acotación: "Sale la Graciosa con las mujeres", pero nada más; toda la letra del Baile la llevan entre el Gracioso y la Graciosa; las demás mujeres actúan en "Todos" para cantar el estribillo y ejecutar las mudanzas. También podríamos ver algunas mujeres más en el "todos" de "B", págs. 52-53.

En "C", fol. 92-95, notamos una gran desproporción entre el núm. de mujeres: 1, y el de los hombres: 9 (Sim., "Salen -- cuatro", "Otros cuatro"). Quizá sea por el mismo argumento y finalidad del Baile: están bailando los hombres el "afuera, -- afuera, aparta,aparta", y ella les reta y desafía a bailar, -- pues confía en su brío y donaire. De esta manera, entre tanto hombre, resalta más por su maestría y distinción las cualidades danzantes de la protagonista.

En las págs. 372-379 de "C" no es tan grande la desproporción: 1 y 4 ó 5 (además de los músicos). Papel secundario representa la mujer aquí; lo principal son las situaciones ridículas del Gracioso; ella asume cierta concreción -en su indeterminación de mujer- de mujer genérica que corre tras el dinero: "su dinero es el toro/ correrle quiero".

Dos mujeres intervienen en 27 Bailes: 17,4%. Son los Bailes núms. 189,190,191,192,200,278,337,341, de "A"; los de las págs. 19-21, 36-37, 68-70, 79-80, 81-82, 134-135, 147-148,25-6,

de "B", y los de las págs. 1-7, 52-57, 75-85, 196-200, 110-117, 211-213, 219-222, 242-249, 260-264, 310-315, 342-348, de "C".

En el núm. 191 de "A" dice la acotación: "Salen los músicos con sus guitarras y algunas damas con ellos, divídense en dos coros y siéntanse diciendo...". No sabemos cuántas damas intervienen en el corro 2^a.

Puede ser también que estas dos damas, Muj. 1a. y 2a., que intervienen en diálogo dramático, pertenezcan también al coro 2^a. Vayamos observando la indeterminación psicológica de los personajes en el asunto y finalidad del Baile. Estas dos mujeres no interesan por sí mismas sino porque llevan la acción narrada -- del Baile ("unos juegos que huelen a verdades") que, junto con la música y el juego escénico de coros, mudanzas, etc., da ese tono festivo y alegre típico de estas piezas.

Lo mismo ocurre en otros Bailes, como en el núm. 192 de la misma colección: "Salen los bailarines y damas en hábito de portugueses". Se van y "salen bailarines y las damas de gallegos". No dicen si son otras. Es seguro que sean las dos mismas mujeres... Además la letra de la narración no la cantan ellas sino también los bailarines pues no hay ninguna acotación de cambio de interlocutor: el Baile no persigue la pintura psicológica individual de caracteres, sino el ambiente general movido, alegre y optimista (aquí se consigue por la amalgama de la narración entre zagales sobre baile y amor, el lenguaje portugués y gallego, el canto y la danza desde el comienzo).

En el núm. 341 de "A" aparecen además otras mujeres que no "actúan" hablando pero sí mimicamente y en un total de 5, según acotaciones como las siguientes: "levantan una cortina y véase un hombre soplando en un arnafa y una mujer en conversación -- con un hombre".

En el núm. 349 de "A" según las "Personas" intervienen más de dos mujeres, pues figuran: Menga, Mujeres..., pero sólo sale -- una mujer que dice unas pocas palabras. No hay coro ni "todos" ni acotaciones de baile ni nada que dé una idea de dónde podrían intervenir estas "mujeres" de las "Personas". Entonces -

¿contradicción o copias y variantes, espíritu juglaresco de los Bailes?

En "C" 75-85, las mujeres son Juana y Bernarda, pero deben intervenir más en "todos". Al final del Baile se despiden -- cantando y bailando... para eso salen todos "los presos y las presas" y cantan y bailan unas seguidillas apropiadas. Observemos, pues, la presencia de "todos" como personaje y la inclusión en él de mujeres -también hombres- indeterminados, medio-todo ello para la festiva alegría de las mudanzas-baile.

Observemos la no veracidad de las personas en el de las--- págs. 310-315, pues intervienen como mujeres la Graciosa, la.- y 2a.; pero sólo hay 2: la Graciosa y la 2a. (pues la Graciosa y la 1a. es la misma). ¿Confusión del autor?

Parecido es el de las págs. 342-348, también de "C", donde --- quizá haya más de dos mujeres porque dice: "todas" y esto no - lo diría si sólo fuesen dos las que salen... Nos inclinamos - por esto: que haya más, sobre todo si son como aquí 6 los hombres. Así podíamos ver esas mujeres indeterminadas que no figuran en los personajes pero que aparecerán en el momento preciso para bailar o para la mímica.

Tres mujeres intervienen en 38 Bailes: 22,8%. Son los núms.-- 198, 214, 230, 253, 256, 275, 277, 325, 338, 340, 342, 343, -- 344, de "A"; los de las págs. 1-4, 21-22, 37-40, 50-51, 111- - 112, 101-102, 132-133, 136-137, 140-142, 144-146, 153-154, de - "B"; y los de las págs. 71-74, 86-91, 96-103, 190-195, 207- -- 210, 222-229, 236-241, 250-253, 265-269, 271-278, 290-293, --- 294-298, 299-303, 316-319, de "C".

Notemos en el núm. 253 de "A" que una de las mujeres, como ocurre con frecuencia, es la principal. Aquí hace de Mundo; las otras dos apenas actúan, o en corro: "todos"...

Lo mismo ocurre en el núm. 256, también de "A", aquí además se alude a más mujeres de las que figuran en el reparto: Josefa, - Muj.1a., 2a., y Salvador llama además a Juana, Quiteria, y a -

Leonor; pero no hay indicación de que estén o actúen en escena; en cambio, Josefa, Muj. 1a. y 2a. sí actúan, luego hay que deducir que esas tres de más no actúen y sean una "suposición" - dramática, una alusión.

En el núm. 325 de "A" una mujer no actúa dialógicamente.

En el núm. 340 de "A" de las tres mujeres que actúan en "Personas" sólo intervienen Inés y Muj.2a., quizá figure la otra en "todos".

En el núm. 342 de "A"; tres muj. y una más que sale al final -- "vestida de cardenalito achando la bendición", interviene en "todos" cantando..., puede ser una de las tres mujeres anteriores- u otra más. Notemos esta indeterminación, característica de -- los Bailes, en la acotación: "Salen al son de atabadillos todos los que hubiere, vestidos de papel y uno vestido de niño... y -- una vestida de Cardenalito..."

En el Baile de las págs. 50-51 de "B" existe acotación de "6" -- al comienzo en la parte superior derecha. Como es bailado desde el comienzo no sabemos cuántas muj. entran en estas 6 (personas); pero las que hablan e intervienen son tres mujeres: mitad hombres y mitad mujeres para mudanzas-baile. Es lógico, pues, -- la Graciosa es el eje del Baile junto con Bras; la 2a. y 3a. -- son sólo medio para poner las paces entre el Gracioso y la Graciosa que discuten en el desarrollo del Baile. Quizá había --- tres mujeres dramáticas: G^a, 2a., 3a., y otras tres para las mudanzas y "todos"...

En el de las págs. 294-298 de "C", aparte de las tres mujeres, -- intervienen además los músicos como personaje; en ellos hay también mujeres pues según la acotación: "Salen los músicos" y

Mús.- "¿quién diremos niñas / que nos bozean?" pero no actúan independientes sino como partes integrantes de -- la música; aunque quizá, como en este Baile los Músicos intervienen dramáticamente al presentar a los personajes que van saliendo al mesón del mundo (se adelantaría entre ellos la mujer

cuando se refiriesen a ella: "Esta cariconfiada/ a pedir posada llega"/), entonces vemos que aunque hubiese más mujeres, por lo menos, intervienen 4, si a esta de los Músicos la suponemos actuando independiente del conjunto musical a que pertenece...

Cuatro mujeres intervienen en 54 Bailes: el 32,5%. Son los --- núms. 187, 213, 219, 221, 224, 235, 237, 243, 248, 274, 345, 346, 347, de - "A"; los de las págs. 6-9, 10-12, 13-17, 23-24, 27-28, 40-43, - 32-34, 46-48, 103-104, 98-100, 121-122, 123-124, 53-55, 63-65, - 71-75, 76-78, 83-84, 96-98, 104-107, 107-108, 109-110, 112-114, 114-116, 116-118, 118-120, 128-130, 142-144, 148-150, 155-157, - 157-159, de "B"; los de las págs. 58-59, 65-70, 104-109, 119- - 124, 185-189, 201-206, 214-218, 279-289, 320-323, 336-341, 357- 362, de "C".

En el núm. 221 de "A": 4 más de dos actúan en "todos y otras -- tres que hacen de doctores (personajes masculinos), pero no sabe mos si son las mismas . Indeterminación.

En el núm. 224 de "A" Josefa hace de alcalde villano (personaje masculino), Una o dos son las más que suelen actuar. En el -- núm. 243 de "A" en la lista de Interlocutores aparece una mujer más: María, pero no interviene en el Baile, tampoco hay "todos" donde lo podríamos englobar, luego no existe como personaje, -- aunque aparezca su nombre en "interlocutores".

En el núm. 187 de "A", cuatro mujeres y quizá tres más aludidas que aparecen en "todos al ser llamados los zagales del monte.

En el núm. 248 de "A", puede ser que haya alguna más pues han - salido ya las cuatro que figuran en "interlocutores", menos la - Autora que sale a continuación, y sin retirarse aparecen nuevos personajes: "Salgan todos los demás bailarines, hombres y muje res, de peregrinos, cantando con los sombreros en las manos y - dando vueltas por el tablado y luego se pongan en ala"; pero só - lo intervienen estas mujeres de más, no sabemos cuántas, en "to dos".

En el núm. 345 de "A", en "interlocutores" figuran sólo tres -- mujeres; pero en la pieza interviene otra más: Josefa. Notemos que en el núm. 346 de "A" actúan cuatro mujeres pero -- dos de ellas hacen de hombres: de Camacho y de Perico; 4 muje-- res personas de las que dos son personajes masculinos. Suponemos también que cuando hay personajes abstractos, como en el núm. 347 de "A", los abstractos femeninos: la voluntad, la memoria...etc., son representados por mujeres.

En el Baile de las págs. 98-100 de "B", aunque intervienen cuatro mujeres, quizá encontremos una más, pues están dialogando Pascual y Gila y "aparecen zagales y zagalas cantando y bailando" y bailan "a 4 todos" entre ellos, pues se dirigen a Pascual y Gila... Por esta acotación de "a 4 todos" nos inclinamos a pensar que haya cuatro parejas de bailarines, aunque sólo intervengan en individualidad: mujer, 1a., 2a., hombre. No puede ser que bailen todos y que estos sean en número de 4: "a cuatro todos", porque entonces so se cumpliría la acotación anterior: "Salen zagales y zagalas...", por eso pensamos que son cuatro - parejas de danzarines.

En el de las págs. 55-58 de "B", a falta de acotaciones, supone mos lógicamente (el tabaco se dirige a ellas: "señoras no me -- amohínen") que las figuras de garrapata, lombriz, golondrina, y corneja son representadas por mujeres.

En la pág. 112 del citado Ms. dice la acotación: "Salen Venus y tres ninfas", pero sólo interviene Venus y una ninfa. No hay "todos", entonces, dos ninfas de las que salen con Venus in tercendrán sólamente con su presencia coreográfica, que es lo - más lógico; de lo contrario sería una contradicción la acotación y no diría la ninfa 1a. "Mira que aquí con sus ninfas/ está Venus".

En las págs. 114-116 de "B"; cuatro mujeres y el Gracioso - vestido de dueña haciendo tal personaje, es decir: de mujer, pa ra dar más ironía y comicidad. Luego en este Baile: cuatro mu-

jerer personas y cinco mujeres como personaje.

En el de las págs. 116-118 de "B" hay cuatro mujeres personas de las que tres son personajes femeninos, pues la Graciosa actúa de juez; de las otras tres mujeres, ministros del juez, - sólo actúa una en diálogo dramático; las otras dos sólo en movimiento y presencia dramática. Es decir: 4 mujeres de las que - una es persona y las otras tres verdaderos personajes dramáticos. La música actúa como personaje también: quizá en ella habría alguna mujer más pero no hay acotación ni rasgo que lo indique.

En el de las págs. 128-130: 4 mujeres personas, pero quizá tres personajes, pues la Graciosa es el Amor, pero Amor en abstracto, no necesariamente femenino. Lo mismo vemos en el de las págs. 157-158: La Graciosa representa al Amor, pero su rendida voz habla "por la maestranza", es -- ella amor maestranza; a los demás les admite por maestrantes -- del amor.

En el Baile de las págs. 119-124 de "C" intervienen cuatro - mujeres, aunque a primera vista fijándose en las acotaciones pudiera parecer que son tres, pues solamente actúan mujer 1a., 2a. y 3a. La 1a., que sale al principio junto con el Gracioso, actúa como su ayudante, de boticario; a continuación, otra acotación: "mujer 1a. Sale", por lo tanto no es la misma que la 1a. anterior, ayudante del Gracioso; podría interpretarse que es - la misma mujer en bivalencia dramática, pero por el argumento - y actuación del Baile nos inclinamos a pensar que son dos distintas y que la 1a., ayudante de boticario, sea la Graciosa --- (error quizá de copistas: poca diferencia entre las grafías manuscritas G y I).

En el de las págs. 185-189 de "C", si nos atendemos a la -- lista de personas vemos que actúan cuatro mujeres y cinco hombres, pero todos representan personajes femeninos: calles de Madrid (Puerta de Moros, del Sol, de Foncarral...), luego dejan-

do a un lado la posible indumentaria irónico-simbólica de los actores, tendríamos en este Baile que cuatro personas femeninas + cinco personas masculinas representan 9 personajes femeninos.

En el de las págs. 214-218 de "C", también cuatro personajes, pues suponemos que la Noche, como madre del Sueño que es - (los dos personajes principales, como el Gracioso y la Graciosa), sea una mujer quien lo represente.

En el de las págs. 357-362 de "C": cuatro mujeres personas, de las que una hace al principio de personaje masculino y al final de femenino, Francisca. Curiosa Bivalencia dramática.

Cinco mujeres intervienen en 11 Bailes: 6,6%.

Son los Bailes núms. 188, 137, de "A"; los de las págs. 44-46, 59-60, 65-67, 91-93, 130-131, de "B"; y los de las págs. 26-31, 230-235, y 331-335 de "C".

En el núm. 188 de "A", de las cinco mujeres, cuatro representan personajes abstractos: Fineza, Confianza, Envidia, Alabanza. Escasez de acotaciones, por eso los suponemos femeninos. Fijémonos en que también son cinco hombres y el músico: notable coincidencia encaminada al paralelismo de parejas para el baile.

En el núm. 237 de "A", son cinco las mujeres que intervienen pero no actúa M^a, que aparece en "interlocutores", y sí en cambio Catalina que no aparece en "interlocutores". Podría pensarse que M^a actuase también, por lo menos en "todos"; pero en este baile pensamos que el "todos" se refiere a los que están y actúan, de lo contrario existiría un "salen todos" o algo parecido como en los otros Bailes.

Ocho hombres y un músico, pero no hay nada referente a acotaciones o mudanzas de baile.

Cinco mujeres figuran también en el de las págs. 26-31 de "C":-

cinco personas, actores femeninos, de las que cuatro representan un personaje: son sainetes famosos de la época; este personaje abstracto masculino, el sainete, se concretiza en "sainete cantado" en los famosos de "La Rubilla", "La Tabernera", y "la jácara".. Luego estas cinco mujeres se reparten así los personajes:

Graciosa = femenina, "jurídica salgo", es alcalde.

1a. = masculino: "sainete cantado".

2a. = " : sainete, y femenino también: "La Rubilla", nombre del Baile y personaje central del mismo.

3a. = masculino: sainete, y femenino: "La Tabernera", nombre del Baile y personaje central del mismo.

4a. = masculino: sainete, y femenino: de jácara, una clase de sainetes.

Observemos la poca veracidad dramática del Baile en esta bivalencia mujeril y otro elemento de importancia: la "suposición" e "imaginación" del espectador, por medio de la "alusión" que se le hace ... Todo esto es importante en el Baile como género dramático.

En el de las págs. 331-335 de "C", las cinco mujeres son flores: clayellina, maravilla, solamente la Graciosa representa a una flor (femenino), pero masculina: el tomillo... Los hombres son también flores, pero masculinos: romero, trébol, el azahar...

6 mujeres intervienen en 5 Bailes: 3%.

Son los núms. 211, 227, 229, 240 de "A"; y el de las págs. 71-75 de "B".

En el núm. 229 de "A" figuran 6 en "interlocutores", pero aparece quizá una más: Ros., de la que no sabemos nada; puede ser masculino o femenino.

No son mujeres sino cosas inanimadas:

Luisa: lagar (femenino).

Josefa: cuba (femenino).

Mariana: vino Verdea (masculino).

Isabel: vino andaluz de Lucena (masculino, además sale de valiente).

Niña: vino de Cazalla.

Dorotea: otro vino.

Es decir: dos, son cosas femeninas: lagar y cuba; cuatro, cosas-masculinas: vino. Ros, quizá sea también otro vino.

En el Baile de las págs. 71-75 de "B" hay 6 mujeres: Graciosa, 2a., 3a., y Antonia, Luisica y M^a. De estas tres últimas se nos indica que salen, luego intervienen, aunque sólo en "todos". Ahora bien, no sabemos si estas tres son las mismas Graciosa, 2a y 3a., u otras distintas, lo cual es posible... Incluso hay --- otra mujer más: la Graciosa dice del G^a: "pues con Alfonsa le -- veis/ preguntándoles sin duda/ lo mismo que a mí...". En tal caso, la tal Alfonsa también estaría incluida en "todos". Entonces, ¿por qué en la acotación de "Salen todos", justamente al lado hay un recuadro -que es otra acotación- con los nombres de Antonia, Luisica, María, y no también el de Alfonsa? Es decir: -- ¿A quién se refiere exactamente este "todos"? Si se refiere a todos los personajes que de una manera o de otra intervienen aunque no dialoguen dramáticamente, y esto parece lo más lógico posible, ¿por qué se subraya a Antonia, Luisica y María cuando -- dramáticamente tienen la misma función que Alfonsa? Observemos una característica más: la imprecisión de estas piezas...

7 mujeres intervienen en 2 Bailes: 1,2%.

Son los Bailes núm. 254 de "A" y el de la pág. 4-5 de "B".

En este último tampoco podemos saber a ciencia cierta el núm. -- exacto de ellas. Y si nos fijamos en las acotaciones estamos -- otra vez más en el terreno de la imprecisión: "Salen cantando - G^a y mujeres"; intervienen las mujeres en "todos". Si dice "G^a y mujeres", efectivamente tiene que venir acompañada por dos como mínimo. Otra acotación nos dice: "Salen cuatro mujeres cantan--

do"; intervienen en "mujeres" y en "todas". A continuación: -- "cruzado" y "por siete", lo que indudablemente se referirá al - n.º de personas que intervienen en la mudanza; pero no tienen que ser necesariamente mujeres.

De todo lo cual podemos deducir que intervienen como mínimo 7 - mujeres, aunque hay posibilidad, dada la característca imprecisión de estas piezas, que figura alguna más.

8 mujeres en ningún Baile.

Como máximo sólo un Baile podría tener tal número: el de las -- págs. 4-5 de "B"; pero es difícil de admitir dada su imprecisión.

9 mujeres en un sólo Baile; 0,6%.

Es el Baile n.º 239 de "A". Podría haber también nueve en el de las págs. 4-5 de "B".

10 y 11 mujeres: en ningún Baile, a excepción del Baile de las págs. 4-5 de "B"; pero es difícil de admitir dada su imprecisión.

12 mujeres en 1 Baile; 0,6%.

Es el n.º 245 de "A". Figuran las doce mujeres en "interlocutores". Pero es que además, Manuel de Coca, Treviño, Frutos, y el Negro de Andrés de la Vega, salen de "dueñas, con candiles, cantando", luego:

12 mujeres-actrices,

16 mujeres-personaje.

Observemos que tan prolífico n.º de mujeres no era frecuente - en estas representaciones; este Baile, por ejemplo, "se hizo en el estanque del Retiro entre las compañías de Prado y Roque" y podemos decir que es una excepción, pues además por su tramoya, etc., se acerca a la mojiganga.

Con mucha manga ancha hay posibilidad de que exista otro Baile con este mismo núm. de mujeres: el de las págs. 4-5 de "B"., - pero sería probable conjetura.

13 mujeres en 1 Baile: el 0,6%.

Es el núm. 251 de "A". Hay trece mujeres en "interlocutores", pero Antonia Patata, Antonia, Catalina y Josefa "salen de demonios"; Ana de tigre ("yo soy fiera declarada", femenino = fiera, pero masculino: tigre); Lobato, de zorra = femenino; tres mujeres y tres hombres de artificio de agua. Luego si hacemos que predomine lo femenino sobre lo masculino por la acotación: "llegan los que hacen fieras", tendríamos:

12 personas-actrices (femeninos).

8 personajes femeninos (cuatro femeninos hacen de diablos) + 1: Lobato = de zorra.

9 + 3 (3 hombres y 3 mujeres de artificio de agua) = 12 personajes femeninos.

Observemos lo complicado y excepcional de este reparto desde el mismo asunto y representación. Excesiva tramoya y brillo externo. Se acerca a mojiganga. En cuanto al núm. un poco excesivo de mujeres, es del mismo corte que el anterior, pues: - "representáronle en el Retiro las Compañías de Tomás Fernández y Pedro de la Rosa".

También con mucha manga ancha el de las págs. 4-5 de "B" podría tener 13 mujeres, pero es difícil suponerlo..

Iguales características aparecen el núm. de los hombres; - por lo tanto no nos detendremos, como hasta ahora, pieza por pieza.

Si comparamos ligeramente el núm. de las mujeres con el núm. de los hombres, y todo dentro de una falta de acotaciones, imprecisiones no siempre descifrables con claridad: músicos como personaje, "Salen hombres", "todos", etc., veremos (3) lo si-

guiente: intervienen en los Bailes núms.:

187 de "A": 4 mujeres (+ 3 en "todas") y 1 hombre (+4 en "todos").

188 " " : 5 " y 5 hombres + 1 músico (4).

189 " " : 2 " y 3 hombres + 2 músicos.

190 " " : 2 " y 2 hombres.

191 " " : 2 " y 2 músicos.

192 " " : 2 " y 2 hombres? (Imprecisión total tanto en mujeres como en hombres; indudablemente actúan más de los indicados, pero dramáticamente es imposible precisar pues todo él es narrado y no hay indicación, pues, de cambio de interlocutor.)

193 " " : 0 " y 0 hombres.

194 " " : " " " " "

195 " " : " " " 1 hombres + 2 músicos.

196 " " : " " " 0 hombres.

197 " " : 1 mujer y " " (Quizá más, pues acotación: "Salen algunos labradores", también puede ser que haya más mujeres: "salen las mozas de Tor desillas..." Indeterminación.- Creemos en el paralelismo entre hombres y mujeres.)

198 " " : 3 mujeres y 2 hombres.

199 " " : 0 " y 0 hombres. (No se sabe el núm. de hombres ni de mujeres que dramáticamente pueden intervenir, pues es todo narrado y no hay ninguna acotación de intervención de personajes.)

200 de "A" 2 mujeres y 3 hombres + 1 músico.

201 " " 0 " " 0 "

202 " " 0 " " 0 "

203 " " 0 " " 0 "

204 " " 0 " " 0 "

205 " " 0 " " 0 "

206 " " 1 " " 0 " + 1 músico.

211 " " 6 " " 5 " + 1 músico (los cuatro figu
llas que salen quí
zá sean los mismos
que han salido an-
tes por separado).

213 " " 4 " " 3 hombres (+4 que actuarán en "todos", -
pues según "interlocutores" --
son 7 los hombres).

214 " " 3 " " 3 hombres + músicos.

216 " " 6 " " 7 "

219 " " 4 " " 1 hombre + 1 mosquetero, quizá también +
músicos.

221 " " 4 " " 1 hombre (+bailarines).

222 " " 1 " " 7 hombres.

224 " " 4 " " 4 "

227 " " 6 " " 5 "

229 " " 6 " " 5 "

230 " " 3 " " 3 "

232 " " 1 " " 2 " + 3 músicos + músicos.

235 " " 4 " " 4 " (+ músicos) (5).

237 " " 7 " " 7 " (+2 que actúan en "todos". En -
este "todos" puede haber también
mujeres).

239 " " 9 " " 10 hombres (casi siempre en todos estos-
Bailes donde abundan los per-
sonajes, sólomente 1 ó 2 hom-
bres o mujeres son los que --
mas intervienen; los restan--

tes salen una vez, dicen algo y ya está; actúan de nuevo -- quizá conjuntamente a coro en "todos").

240 de "A" 6 mujeres y 6 hombres.

243 " " 4 " " 6 " + músicos.

245 " " 12 " " 14 "

248 " " 4 " " 7 " (quizá agunos más "salgan los de más bailarines, hombres y mujeres" que actúan en "todos").

251 " " 13 " " 14 "

253 " " 3 " " 4 "

254 " " 7 " " 4 "

256 " " 3 " " 5 " (quizá alguno más que pueda intervenir como personaje, pues: -- "salen bailarines y músicos cantando"; pero sólo actúan en "todos" y no sabemos exactamente -- cuántos son ni a quiénes se refiere).

274 " " 4 " " 4 "

275 " " 3 " " 4 " (+ 3 que intervendrán en "todos", según "Interlocutores").

277 " " 3 " " 2 " (+ otros 2 que intervendrán en "todos", según "Interlocutores").

278 " " 2 " " 1 " + coro músicos + coro músicos -- (+ "todos" que será la suma de todos los personajes que ya han actuado. ¿Verdaderos personajes dramáticos? Desde luego 3 son los dialogantes + "todos". Pero el Baile es todo a casi todo na-

rrado + Indeterminación por falta de acotaciones).

325 de "A": 3 mujeres y 2 hombres (+ músicos).
 337 " " 2 " " 1 "
 338 " " 3 " " 9 " (+ "todos") (6).
 339 " " 1 " " 6 "
 340 " " 3 " " 3 "
 341 " " 2 " " 1 " (+ otros 6 que actúan sin hablar, mímicamente).
 342 " " 3 " " 2 "
 343 " " 3 " " 4 " (+ "todos", pero poco).
 344 " " 3 " " 5 " (suponiendo que Val. y Men. - sean hombres + "todos").
 345 " " 4 " " 3 " + músicos (+ "todos").
 346 " " 4 " " 2 " (pero personajes masculinos: ninguno, pues Camacho y Perico los hacen de dos mujeres).
 347 " " 4 " " 3 "
 348 " " 1 " " 4 " (y quizá más, lo mismo que mujeres, que no actúan dialógicamente, pero sí en mudanzas).
 349 " " 2 " " 3 " + músicos + 1 músico.

En los de las págs.:

1-4 de "B": 3 mujeres y 4 hombres ("todos", "Salen bailarines").
 4-5 " " 7 " " 7 " (no se sabe con exactitud: --- "Sale cantando Gª y hombres", - "Salen hombres"; estos últimos no actúan dramáticamente).
 6-9 " " 4 " " 3 " (quizá otro más que interviene en "todos", pues: "Salen - cantando cuatro mujeres y cuatro hombres").

10-12	de "B"	:	4				mujeres y 1 hombre.
13-17	"	"	4	"	"	6	hombres.
18-19	"	"	1	"	"	1	" (lo mismo que en mujeres,- algunos más: "Salen el G ^a - con los hombres" que inter- vendrán dramáticamente só- lo en "todos").
19-21	"	"	2	"	"	1	" + músicos. (quizá alguno más en "todos" por lo menos para las mu- danzas y también- dramáticamente).
21-22	"	"	3	"	"	2	" (en "todos": quizá haya al- guno o más, como mujeres o puede que sean "todos" los que intervienen dialógica- mente).
23-23	"	"	4	"	"	1	"
27-28	"	"	4	"	"	4	"
29-31	"	"	2	"	"	4	" (quizá como mujeres, algu- no más: "Salen "todos").
36-37	"	"	2	"	"	1	" (+ "todos").
37-40	"	"	3	"	"	2	"
40-43	"	"	4	"	"	5	"
50-51	"	"	3	"	"	1	" ("todos": interviene muy - poco).
25-26	"	"	2	"	"	3	" + músicos ("todos").
32-34	"	"	4	"	"	1	"
46-48	"	"	4	"	"	3	" (+ "todos").
61-62	"	"	4	"	"	5	" (y "todos").
103-4	"	"	4	"	"	1	" (pero por lo menos otros - tres más: "Salen cuatro -- hombres y cuatro mujeres - ..." que intervienen en -- "todos").

44-46	de "B":	5	mujeres	y	4	hombres.	
98-100	" "	4	"	"	2	"	(quizá más: "Salen zagales y zagalas cantando" que <u>in</u> tervendrán en "todos").
11-112	" "	3	"	"	4	"	(y "todos").
121-122	" "	4	"	"	6	"	
123-124	" "	4	"	"	3	"	
52-53	" "	1	"	"	1	"	(+ "todos").
53-55	" "	4	"	"	2	"	(+ "todos").
55-58	" "	4	"	"	4	"	(suponemos que los <u>persona</u> jes de Tabaco y Candil los hagan, por el contexto).
59-60	" "	5	"	"	5	"	(y "todos" que <u>interviene</u> -muy poco; a falta de <u>acota</u> ción, y por el asunto <u>supo</u> nemos que sean los mismos).
63-65	" "	4	"	"	3	"	
65-67	" "	5	"	"	5	"	
68-70	" "	2	"	"	1	"	
71-71	" "	6	"	"	3	"	+ "todos" ("Salen todos").
76-78	" "	4	"	"	4	"	("todas", que <u>intervienen</u> -dialógicamente poco).
79-80	" "	2	"	"	6	"	(suponiendo por el asunto- <u>masculinos</u> al Amor y al <u>In</u> terés; quizá 1 + : el G ^a , - por <u>acotación</u> ; pero no <u>ac</u> túa a no ser en "todos" y sólo para repetir estrofas).
81	" "	2	"	"	3	"	("todos": "Salen todos"; <u>in</u> tervienen sólo para repetir como eco).
83-84	" "	4	"	"	3	"	
91-93	" "	5	"	"	5	"	
93-96	" "	5	"	"	4	"	(+"todos": muy probable que sean sólo los que han <u>inter</u>

venido. Intervienen muy -
poco dialógicamente).

96-98	de "B":	4	mujeres y 3	hombres.	
101-102	" "	3	"	1 Hombre	
104-107	" "	4	"	2 hombres.	
107-108	" "	4	"	1 hombre.	
109-110	" "	4	"	1 "	
112-114	" "	4	"	4 hombres.	
114-116	" "	4	"	3 "	(de los que uno hace de- personaje femenino:dueña.
116-118	" "	4	"	4 "	(+ músicos).
118-120	" "	4	"	4 "	
128-130	" "	4	"	4 "	(y una vez "todos", pero suponemos que sean los -- mismos que han interveni- do y que ya han ido sa--- liendo).
130-131	" "	5	"	5 "	
132-133	" "	3	"	1 "	
134-135	" "	2	"	2 "	
136-137	" "	3	"	2 "	
140-142	" "	3	"	4 "	
142-144	" "	4	"	3 "	
144-146	" "	3	"	2 "	(+ otros qu no intervie-- nen dialógicamente, sino- quizá en "todos", pues -- "llegan los hombres").
147-148	" "	2	"	2 "	
148-150	" "	4	"	4 "	
151-152	" "	1	"	5 "	(suponiendo que el Amor - correspondido y el Platón- nico sean hombres. El G ^a , Coro 1 ^a y Coro 2 ^a , en los quequizá haya también mu- jeres).

153-154 de "B": 3 mujeres y 1 hombre (aunque hay más que no -
intervienen dialógicamen
te y sí sólo en las mu--
danzas: "sale un zagal,-
Laura y los que bailan").

155-157 " " 4 " 5 hombres.

157-159 " " 4 " 4 "

En los Bailes de las páginas:

1-7 de "C": 2 mujeres y 1 hombre (+ "todos" donde también pue
de haber más mujeres. Inter
vienen poco).

26-31 " " 5 " 7 hombres.

37-40 " " 1 " 1 "

52-57 " " 2 " 1 " ("Salen todos", pero inter--
vienen poco; quizá también -
mujeres).

56-64 " " 4 " 5 "

65-70 " " 4 " 1 "

71-74 " " 3 " 2 " (+ "todos"; no podemos saber-
nada de a quién se refiere).

75-85 " " 2 " 5 " (+ "todos" que es distinto -
del "Todos" final. Al princi
pio no podemos saber a quién
se refiere: lo más lógico: -
a los que ya hayan interveni
do. El del final tiene más-
personajes: "Salgan todos --
los presos y presas").

86-91 " " 3 " 4 " (quizá como mujeres haya algunos
más, aunque no intervienen dialó-
gicamente: "Salen zagaes y zaga
las").

96-103 " " 3 " 2 "

92-95	de "C":	1 mujer y 1 hombre	(quizá + mujeres que inter-
			vienen en dos grupos de a -
			cuatro, y quizá también en-
			"todos" según la acotación:
			"Salen cuatro", "otros cua-
			tro"... y hablan cuatro ver-
			sos).
104-109	" "	4 mujeres y 4 hombres.	
110-117	" "	2 " 2 "	(y otros dos personajes --
			sin identificar: pueden ser
			hombres o mujeres: Jusep. y-
			Jero.).
119-124	" "	4 " 4 "	
145-146	" "	1 " 1 "	
185-189	" "	4 " 5 "	(cuatro de estos represen--
			tasn personajes femeninos:-
			puertas de Madrid).
190-195	" "	3 " 4 "	
196-200	" "	2 " 5 "	(+ "todos", que no sabemos-
			a quiénes se refiere ni a -
			cuántos o a cuántas puede -
			acoger; sólo interviene en-
			tres versos).
201-206	" "	4 " 2 "	
207-210	" "	3 " 2 "	
211-213	" "	2 " 1 "	
214-218	" "	4 " 3 "	(+ "todos" cuyos componen--
			tes serán los mismos; inter-
			vienen sólo una vez).
219-222	" "	2 " 3 "	(quizá +, como mujeres en -
			"todos").
222-229	" "	3 " 3 "	(quizá alguno más, como mu-
			jerer, en "todos").
230-235	" "	5 " 2 "	+ (músicos).
			("todos" aquí son los músicos:

el G^a llama a los músicos-
y "todos" contestan. Y si
guen interviniendo "todos".
Quizá haya también dos "to-
dos", pues aparece ya al -
principio).

236-241	de "C":	3 mujeres y cuatro hombres	(+ "todos" que puede ser los hombres o -- también hombres y mujeres, o los mismos - que intervienen).
242-249	" "	2 " 2 "	(en "todos" debe de haber alguno más, como mujeres, pues se dirigen a los dos hombres que ya han salido).
250-253	" "	3 " 3 "	(+ "todos" que por lógica son los que intervendrán uno por uno separadamente).
260-264	" "	2 " 2 "	(+ "todos" que son zagales que salen).
265-269	" "	3 " 5 "	(+ 2 que pueden ser -- también mujeres. "Todos" serán los que ya han intervenido).
271-278	" "	3 " 3 '	(quizá más, como las zagalas que intervienen como Menga; así: - "Salen Pascual y zagales..." Después: 1 ^a y 2 ^a , quienes a los mejor son los que ya han salido con Pascual).

279-289	de "C":	4 mujeres y 4 hombres	(quizá alguno más tam-- bién, como mujeres: "Sa- len todos los zagales y- zagalas", los cuales in- tervienen en "todos").
290-293	" "	3 " 1 "	(+ músicos).
294-298	" "	3 " 3 "	+ músicos.
299-303	" "	3 " 2 "	(+ "todos").
310-315	" "	2 " 1 "	(+ alguno más: "salen -- hombres y mujeres..." -- que intervendrán en "to- dos").
342-348	" "	2 " 6 "	+ músicos ("Todos" se referi- rá por el contexto a los hombres que- ya han salido).
357-362	" "	4 " 1 "	(ninguna acotación de -- que salgan personajes -- masculinos, luego "todos" que intervienen sólo en- un verso, y por el con-- texto, se referirá a los cinco personajes tota -- les).
372-379	" "	1 " 4 "	+ músicos ("Salen criados" - de los que inter-- vienen dos, quizás más, que juntamen- te, incluso con los músicos interven-- drán en "todos").
316-319	" "	3 " 1 "	(quizá en "todos" haya - alguno más. Por el con- texto lo lógico es que - "todos" sean los persona

					jes que salen, es decir: tres mujeres + 1 hombre).
320-323	de "C":	4 mujeres y 2 hombres	(pero según acotación -- "Salen los músicos tres- hombres", al comienzo -- del Baile... por eso qui- zá haya por lo menos uno más que interviene en -- "todos").		
331-335	" "	5	"	5	" (de los que cuatro hacen de flores: romero, trébol, azahar, espliego = perso- najes femeninos: flor → masculino: en su concre- ción).
336-341	" "	4	"	4	"

Tendríamos entonces (7) 11 Bailes de 0 personajes masculi-
nos: 6,6%, (tabla núm.2) frente a 10 Bailes de 0 personajes fe-
meninos: 6%.

- 31	Bailes de 1 personaje masculino: 18,6%, frente a
13	" " " " femenino : 7,7%.
- 25	" " 2 " masculino: 15,6%, frente a
29	" " " " femenino : 23,4%.
- 19	" " 3 " masculino: 11,4%, frente a
39	" " " " femenino : 23,4%.
- 28	" " 4 " masculino: 16,8%, frente a
54	" " " " femenino : 32,5%.
-21	" " 5 " masculino: 12,6%, frente a
11	" " " " femenino : 6,6%.

- 7 Bailes de 6 personajes masculino: 4,2%, frente a
2 " " " " femenino : 1,2%.
- 7 " " 7 " masculino: 4,2, frente a
2 " " " " femenino : 1,2%.
- 0 " , quizá 1 de 8 personajes masculinos : frente a
0 " " " " " " femeninos.
- 1 Baile de 9 personajes masculinos: 0,6%, frente a
1 " " " " femeninos : 0,6%.
- 1 " " 10 " masculinos: 0,6%, frente a
0 " " " " femeninos.
- 0 " " 11 " masculinos, frente a
0 " " " " femeninos.
- 0 " " 12 " masculinos, frente a
1 " " " " femeninos: 0,6%.
- 0 " " 13 " masculinos, frente a
1 " " " " femeninos: 0,6%.
- 2 " " 14 " masculinos: 1,2%, frente a
0 " " " " femeninos.

Es decir: en 53 Bailes (31,9%) se da la igualdad en el núm. de personas masculinas y femeninas, fruto de la tendencia paralelística, una de las características importantes de estas piezas. Por eso hay un núcleo importante de Bailes en los que la diferencia masculina y femenina en cuanto al núm. es mínima: 57 Bailes: 34,3%, sólo tienen de diferencia un personaje. Si sumamos los 53 Bailes con el mismo núm. de personajes masculinos y femeninos, tendremos entonces 110 Bailes: 66,2%, que apoyan bas

tante convincentemente (dejo otros elementos no medibles por -- ahora exactamente, como la indeterminación, músicos, "todos"... etc., donde indudablemente serían elementos de refuerzo y como dín...) esta tendencia paralelística, característica que ya --- apunta desde el principio de este trabajo.

Hay otros Bailes en los que la diferencia pasa de tres personas:

2 Bailes con 5 personas de diferencia: 1,2%.						
2	"	"	6	"	"	"
3	"	"	4	"	"	1,8%.
19	"	"	3	"	"	11,4%.
25	"	"	2	"	"	15%.

Es decir: muy pocos : 26 Bailes, 15,6%.

Vemos entonces que según aumenta la diferencia disminuye el tan to por ciento. Razón inversamente proporcional: a más diferen- cia, menos Bailes que acusen esa diferencia... Si añadimos a - esto que algunas o muchas de estas diferencias vienen dadas por el asunto u otros motivos (8), se nos corroboraría la poca im-- portancia y escasez de estas diferencias y por ende la gran im- portancia y el palpable aumento de la línea paralela en el núm. de personajes.

Si seguimos con esta confrontación estadística tendríamos-- 540 mujeres y 533 hombres que intervienen dramática y dialógica mente, no en narración ni en presencia mímico-coreográfica; es- decir: 3,25 y 3,21% respectivamente en cada Baile, con lo que - se refuerza el paralelismo en cuanto al número total de perso-- nas.

De modo semejante ocurre en la concentración numérica de -- los personajes: si nos fijamos en la tabla núm. 2, la propor--- ción tanto masculina como femenina desciende a partir de cinco- personas y se agrupa en magnitud entre una y cuatro personas in clusive. En este descenso de los Bailes de 5 a 14 personas es visible el aumento proporcional masculino frente al femenino: -

24,6 frente a 9,6; mientras que en la paralela concentración -- masculino-femenina de 1 a 4 personas, es visible el aumento femenino frente al masculino: 81 frente a 62,4%. Por tanto, donde más se concentra la proporción femenina es en los Bailes de tres y cuatro personas femeninas: 55,9%; la masculina, en los Bailes de 1 y 4 personas: 35,4%. Donde más desciende la femenina, es en los Bailes de ocho, diez, once y catorce (no existe ni un sólo Baile con este núm. de personas femeninas), y en los de nueve, doce y trece: 1,8% entre los tres.

Donde más desciende la proporción masculina: en los Bailes de (ocho quizá), once, doce, y trece, en los que no existe ni un sólo Baile con este núm. de personas masculinas, y en los -- nueve, diez: 1,2% entre los dos.

Si resumimos lo visto hasta ahora podemos ya obtener algunas características particulares de los Bailes en cuanto al --- núm. de personas.

He aquí las más importantes, centrándonos sobre todo en las personas femeninas:

- Variedad numérica de intervención: desde 0 a 13 mujeres.
- Su concentración numérica más elevada: 3 y 4-mujeres.
- Desciende al máximo su intervención, hasta -- 0, en Bailes de 8,10,11, y 14 (ningún Baile con 8,10,11, o 14 - mujeres) y en los de 9,12,13 (sólo un Baile con este núm. de mujeres).
- Paralelismo entre la mujer y el hombre:
 - * En el núm. de personas totales.
 - * En el elevado tanto por ciento de igualdad en el núm. de personas.
 - * En la intervención numérica de personas-

en cada Baile (¿para formación de parejas?).

- * En la concentración numérica de las personas.

Encaminado todo este paralelismo, entre otros fines, a las mudanzas coreográficas, parte importantísima del Baile.

- Recordemos que siete, nueve mujeres, era un buen número para una compañía; por eso: Bailes de 8, 10, 11 mujeres: ninguno. Y la única vez que salen 12 y 13 son Bailes representados por dos compañías unidas en circunstancias y con características muy especiales (9).

Podemos incluso apuntar otras características más generales derivadas del estudio de éste capítulo que no se refieren sólo y concretamente a este apartado del núm. de personas sino que en cierta medida lo sobrepasan también. Las trataré con más detenimiento en capítulos sucesivos. He aquí las que juzgo más importantes:

- La mujer puede formar parte de los músicos.
- Interviene, como el hombre, no sólo en forma dialógica sino mímica también.
- Generalmente interpreta personajes femeninos, pero también personajes abstractos, inanimados o masculinos.
- El personaje femenino es representado a veces por persona masculina.
- La mujer es con frecuencia personaje múltiple: bivalencia dramática.
- Distinción entre las "mujeres-bailarines", - "mujeres-música", "mujer-personaje".

- En los bailarines figuran mujeres. La mujer-personaje puede hacer al mismo tiempo de bailarina.

- "Todos" es un personaje; inclusión en él de mujeres.

- Indeterminación numérica en "todos" y en múltiples situaciones a falta de acotaciones ("corros", "coro"). - Imprecisión general ("Salen", "salen todos", Salen G² y mujeres...") característica importante de los Bailes.

- No coincidencia y contradicción entre las "personas" y entre las que verdaderamente intervienen y algún otro error.

- La proporción numérica entre la mujer y el hombre cae dentro de una dirección esencial y general de estas piezas: su tendencia paralelística.

(1) Me refiero a las mujeres que intervienen dramáticamente: en el diálogo y acción sobre todo; muy secundariamente y no siempre, a las que intervienen en las mudanzas. Estos últimos casos serán comentados si revisten alguna importante significación especial.

(2) Me baso en los 166 Bailes mencionados, entre ellos el B 63-65 es el mismo que el A núm. 347, (veremos otros tres o cuatro ejemplos más, semejantes, más adelante) así pues, deberían ser 165. Sigo manteniendo para cómputo los 166 Bailes, pues la diferencia es mínima; tengamos esto en cuenta para añadir o restar, aproximadamente una décima -no llega- en los porcentajes.

(3) Dejamos ahora para más adelante el estudio de "Todos" como personaje. Aunque muchas veces puede haber en "todos" alguna mujer u hombre más de los que han intervenido no los contamos a efectos de estadística; sin embargo en algún Baile, por causas especiales, dejaremos ver en "todos" algún posible deslinde de las personas que pudiera incluir. En él puede haber tantos hombres como mujeres, y en la mayoría de los casos de una forma muy indefinida; por eso ahora lo dejamos como personaje y nos fijamos solamente en la realidad exacta, individual y medible de los personajes en su intervención dialógica.

(4) A los músicos los cuento ahora como personaje aparte sólo necesariamente cuando intervienen dramáticamente en la acción y no en otros momentos. Vgr: no los computo cuando salen (al final) y dicen letra para bailar..., o cuando introducen narrativamente el Baile. Además formarán todos un sólo personaje,

a no ser que intervengan separados. Vgr.: Músico 1ª, músico 2ª

...

En músicos puede haber también mujeres.

- (5) (+ músicos) = - que intervienen poco = una o dos frases,
- alguna vez: que no estoy seguro de que la
música actué como verdadero personaje dra
mático.

(6) Cuando "todos" se refieren claramente, por el texto, a los personajes que ya han salido no lo tenemos entonces en cuenta. No veo ninguna importancia especial en la diferencia de personajes masculinos y femeninos. La poca y relativa que existe, - como en este de 6, viene dada por el argumento del Baile.

(7) No computo los hombres que intervienen en "todos" ni (+ mú
sicos) en todo este recuento.

(8) Había que estudiar cada uno de estos Bailes donde se marcan las diferencias, que son por muy diferentes motivos: al - Gª le cercan para pedirle las damas...etc.

Podemos, "grosso modo", destacar con ligera preponderancia es ta diferencia cuando existe un personaje principal ante quien desfilan los demás, masculinos o femeninos, en abundancia, se gún la intención irónico-satírico-humorística... pero es una técnica muy frecuente en los Bailes, empleada también en los que no existe tal diferencia.

(9) Pensemos que el número de actores de una Compañía dependería también de la categoría de ésta; pero es difícil, por falta de datos, establecer jerarquías entre las mismas. Las

Compañías de título podían agrupar desde 10 actores, hasta 22 ó más... En cualquier caso se nota, según las listas de contratos, un ligero predominio numérico del actor sobre la actriz. Ver: DIEZ BORQUE: "Sociedad y teatro...", op. cit., págs. 34 y 35.

XIV. LOS PERSONAJES

En este estudio general de los Personajes en el BAILE, debido a la magnitud del tema, simplifiqué el problema centrándome solo en los personajes femeninos, pues los masculinos corren caminos paralelos y semejantes en todo... Nos interesa llegar a unas conclusiones válidas: clases de personajes representados, cómo están representados... etc. Creo que esto lo podemos conseguir eligiendo sólo este corpus femenino que paso a estudiar.

En estos 166 Bailes la mujer representa (1) un total de 102 personajes. Son los siguientes:

AGUA	DISCIPULA
ALABANZA	DUEÑA
ARTIFICIO DE AGUA	EMPLEADA MUNICIPAL
AICALDE	ENFERMA
ALDEANA	ENVIDIA
AVARICIA	ESPOSA
BARRENDERA	ESPERANZA
BEATA	EXTRANJERA
BOTICARIO (Ayudante)	EXTRAVAGANTE
CALLE	FELIGRES
CARDENAL	FIERA
CARNE	FIGURA
COLMENERA	FINEZA
COMPAÑERA (De jaques)	FLOR
CONFIANZA	FORTUNA
CORTE	FREGONA
CORNEJA	GALLEGA
CORTESANA	GARRAPATA
COSTURERA	GOLONDRINA
CUBA	GORRONA
DAMA	HIJA
DEMONIO	HOMBRE
DESENGAÑO	INFANTA
DESOLLINADORA	INVENTORA DE USOS
DIOSA	JUEZ
DOCTOR	LABRADORA

LAGAR	PRIMAVERA
LAVANDERA	POBRE
LIBERALIDAD	PRESA
LOCA	REPRESENTANTE
LOMBRIZ	RIO
LUNA	RICA
MADRE	SAINETE
MALHECHORA	SIN DEFINIR
MARCA	SOBRINA
MAULERA	SERRANA
MAYA	TABERNERA
MEMORIA	TEJEDORA
MOZA	TEMPLANZA
MUNDO	TIA
NINFA	VAGAMUNDA
NIEVE	VECINA
NOCHE	VENDEDORA
OBEDIENCIA	VENTERA
PEDIDORA	VERDAD
PENA	VIEJA
PESCADO	VINO
PORTUGUESA	VIUDA
PUENTE	VOLUNTAD
PUERTA	ZAGALA
PLANETA	

1.- BLOQUES DE PERSONAJES

Para mejor estudio de cada uno de ellos los podemos agrupar en una serie de conjuntos y obtenemos así los siguientes bloques de personajes:

- Alegóricos.
- De bajo mundo.

- De oficios.
- De fenómenos naturales y astronómicos.
- Campestres.
- De cosas inanimadas.
- Disminuídos.
- Relativos al parentesco.
- Relativos al mundo del teatro.
- Del mundo animal.
- Varios.
- Indeterminados o ausencia de personaje.

1.1. ALEGORICOS


AVARICIA B: 83-84.

LIBERALIDAD B: 83-84.

TEMPLANZA B: 84-84.

Act. de que estos tres personajes están representados por -
mujeres. Son "figuras morales".


FINEZA
CONFIANZA
ENVIDIA
ALABANZA



En A: 188.

A falta de acot. negativas suponemos lógicamente que están
representados por mujeres estos cuatro personajes

PENA
MEMORIA
VOLUNTAD



En A: 347 (2).

La Voluntad aparece en otro baile más: B: 157-159, junto -
con:

OBEDIENCIA
ESPERANZA

VERDAD ————— En B: 76-78.
DESENGAÑO —————

El desengaño, morfológicamente masculino, está representado por el femanino, por mujer: "Salen dos mujeres que son la - verdad y el desengaño con mascarillas..."

FORTUNA C: 207-210.

Del estudio de cada uno de ellos llegamos a los siguientes puntos:

- 15 personajes alegóricos.
- Sólo uno: la Voluntad, aparece dos veces, es decir: en dos Bailes distintos.
- Menos uno sólo: la Fortuna, los demás figuran agrupados - en el mismo Baile, de tal manera que en seis Bailes se reparten los 15 personajes:

4	personajes	en	1	baile
3	"	"	3	"
2	"	"	1	"
1	"	"	1	"

luego sólomente seis Bailes con personajes abstractos, es decir: el 3,6%.

- En un 40% el núcleo temático fundamental sobre el que giran es el amor. Núcleos secundarios: vicios y virtudes; vicios y virtudes de la Corte; la relatividad de la suerte o fortuna.

- La alegoría cobra diversos matices pero predomina la abstracción representando a abstracción A: 188, A: 347, o a la concreción real explicando a la abstracción B: 76-78, C: 207-210 con el consiguiente rebaje de la alegoría.

- Por lógica, acot., y algunas indicaciones internas están representados por la mujer, aunque uno: el Desengaño, sea morfológicamente masculino.

- Aparecen siempre con el nombre del personaje que represen

tan menos en dos Bailes (tres de ellas en uno: Mujer 1a, 2a, 3a, y una en el otro: mujer 1a.).

- Fijación del personaje (por definición, presentación): - 100%, la cual ayuda a su representación dramática como tal.

- Vestuario en A: 188: indirecto: cada personaje va recogiendo o trae consigo los instrumentos característicos que le definen... En B: 76, salen "con mascarillas" la Verdad y el Desengaño... Pero no existe en este bloque vestuario típico "de Verdad", etc., como lo habrá, por ejemplo, "de vieja, gallega"...

- Personaje como pretexto
- Bivalencia del personaje } las mismas líneas que los demás bloques.

1.2. DE BAJO MUNDO

Pueden figurar en este bloque los siguientes personajes:

MALHECHORA:

B: 38-41: En B: 55-58 los personajes de Garrapata, Lombriz... son animales aunque simbolicen a la mujer ladrona, - de baja vida, por eso los computamos entre los personajes "del mundo animal". No obstante subrayemos la importancia de que estos animales hablan en "jaque" y simbolizan a este mundo.

En ambos bailes se hace referencia a la condena por delito.

COMPAÑERA DE JAQUES:

B: 38-41: al mismo tiempo que malhechora = biv. Mujer 1a. indeterminada, aunque esté absorbida por el conjunto.

B: 1-4: son amigas, por el texto no podemos deducir que sean sus amantes, marcas o coimas, pero sí amigas. Son - malhechores y posiblemente también presos. Luego: - biv., y posible "trivalencia".

- B: 26: Mujer 1a., por asunto, pero indeterminada.
- B: 110-117: no podemos deducir, como en el anterior que sean marcas, aunque en Ursula adivinemos posible mancebía. - Es posible tambien que la acción se desarrolle en la cárcel de mujeres (no acot.).
- "Trivalencia": actriz-compañera-presa?
- C: 336-341: Quizá presos tambien dificultad de interpretación.
- B: 140-142: Claramente como el anterior resalta el clima de amistad y cariño. La pareja Fileno-Laurena sintetiza la fidelidad y ejemplar amor conyugal en este bajo mundo.

MARCA:

- C: 75-85: no hay ninguna característica especial para el paso de compañera a marca, a no ser la citación expresa - de la palabra. El término "compañera" extensamente - puede incluir algunas veces al de "marca". No hay en este Baile biv., o la hay tan imperceptible que apenas vive...
- A: 325: Mari Nieves y Mariflores son las marcas del Invierno y del Verano (concrecciones prosopopeicas de las dos estaciones). Biv. del pers. por la biv. general del Baile. Humanización "jaquesca" de fenómenos naturales: extensión y penetración de este mundo del hampa en diferentes terrenos. Dificultad tambien en el deslinde: son marcas porque nos lo dicen...

PRESA:

- A: 216: una por embustera, otra por mentirosa, loca, o por - relaciones amorosas un tanto peculiares. Otra por vecina, o puede que esté casada y entonces por salir a menudo de casa, como en B: 13-17... Indeterm. en - cuanto a la causa de su estado, aunque como vemos es conjeturable.
- Biv. ligera ausencia de ella si distinguimos al per-

sonaje (presa) de cualidad más o menos concretizada (tía, loca, suegra).

B: 10-12.

B: 13-17: ligera biv. y del mismo estilo que en A: 216, pues casada y ladrona son cualidades de personaje.

B: 1-4: pueden ser también, como vimos, presas, e incluso - posible trivalencia: compañera-marca-presa, aunque presa es más bien una cualidad de compañera o compañera-marca. Personaje: compañera o compañera-marca con las cualidades de malhechora y de presa...

C: 75-85: aparecen fundamentalmente para cantar y bailar al final de la pieza. Indeterm. dentro de personaje fijado.

C: 336-341: ya vimos la posible biv.: compañeras-presas. Dice - una voz: "unos presos se han juntado", pero no podemos saber con exactitud si en "presos" van incluidas también las mujeres. Dificultad y posibilidad - de más de una interpretación.

De lo visto hasta ahora en este bloque deducimos lo siguiente:

- Entendemos el "bajo mundo" como el mundo delimitado por zona de delincuencia.

- Cuatro mojonos fundamentales: MALHECHORA, COMPAÑERA DE - JAQUES, MARCA, PRESA. (3)

- A primera vista es muy frecuente la bivalencia del personaje (compañera-ladrona, animal-ladrona, compañera-indeterminada, compañera-presa, estación natural-marca, suegra-presa, vecina-presa, casada-presa) e incluso posible trivalencia (malhechora-compañera-presa, actriz, compañera-presa, marca-compañera-presa); aunque, como veremos más adelante, quedará disminuida al tener en cuenta el simbolismo, pluridad de significaciones o interpretaciones del personaje, la separación de este y su cualidad o cualidades...

- El principal lazo que una a la mujer a este mundo del hampa es el ser o haber sido ladrona (por eso está presa, es también compañera de jaques ladrones).

- Dificultad en cuanto a la exacta interpretación, algunas veces, de estos personajes.

- Línea ascendente en la relación hombre-mujer: desde marca a ejemplar fidelidad y amor conyugal.

- La pareja mujer-hombre es de gran importancia. También "el amor", que suele aparecer como núcleo general.

- Dificultad en la delimitación de "compañera" y "marca"; - la única ligera pista: quizá el lenguaje, mejor: la citación expresa de la palabra.

- La mujer "jaquesa" ó jácara es el manto que engloba a todos estos personajes, sobrepasando y ampliando los límites del campo del hampa.

- Penetración de la indeterminación dirigida sobre todo al personaje (esté o no fijado), al canto y a las mudanzas finales.

- Abundan las ocasiones en las que los interlocutores figuran con el nombre propio (9 Bailes: Ursula, Juana, Bernarda...), a continuación: nombre genérico abstracto: mujer 2a., 1a. (tres Bailes). Una vez con el del personaje que representan ("salen los presos y presas") absorbido en "todos" (4).

- 12 Bailes en los que la mujer con su personaje representado hacen referencia a este "bajo mundo", es decir: un 7,2% (justamente el doble de los Bailes con personajes abstractos).

- Fijación del personaje (por ambiente; presentación narrada por otro personaje; músicos; por voz; acot.; por músicos; ambiente e indicación de otro personaje; presentación, ambiente ciación, músicos; por música y otro personaje; apelación por otros personajes) en un 75% ayudando así a su representación dramática.

- Representación dramática del personaje: 100%.

- Según la letra del texto y las acotaciones, deducimos que no hay vestuario típico de presa, compañera, marca, malhechora.

1.3. DE OFICIOS (5)

COSTURERA:

C: 199: la mujer 2ª

TEJEDORA:

A: 211: la mujer 3ª

FREGONA:

A: 189: fregona 1ª y 2ª

A: 274: fregona. Descripción del oficio sobre todo en la con
secuencia espiritual y característica: la dudosa hon
radez, la ligereza moral...

DESOLLINADORA:

C: 294-298: la mujer 2ª

BARRENDERA:

C: 294-298: la mujer 1ª

LAVANDERA:

B: 32-34: las mujeres 1ª, 2ª, 3ª y 4ª

TABERNERA:

C: 207-210: la mujer 3ª

C: 316-319: la mujer 2ª Dña. Ana de Aguado. En éste aparece co-
mo en otros claramente el sentido de la "representa-
tividad" al referirse el Gº a las tabernas, en plu-
ral. También aparece, como en otros el tópico del pe-
dir (aquí le piden en "todas") que estudiaremos más
adelante, común a la mujer en general. Este tópico -
algunas veces está reñido con la verdad lógica dramá-
tica de los Bailes.

VENDEDORA:

C: 316-319: la mujer.: vendedora en general, no dice de qué.

A: 277: Luisa: vendedora de chicharrones.
Borja: vendedora de naranjas.

A: 337: la mujer 1a.: vendedora de majar blanco.
la mujer 2a.: vendedora de " negro (morcillas).

C: 201-206: la mujer 1a.: almonedera (vendedora de cosas ajenas, empeñadas, de objetos a bajo precio).
Personaje-pretexto -aquí para humor e ingenio-, rasgo común a casi la mayoría de los personajes que nos han salido hasta ahora (el pretexto traerá consigo, en algunas ocasiones, la no veracidad dramática real).

B: 68: rastrera, pescadera.

A: 246: Rufina vende castañas. Quizá biv., al pedir jácara - los del patio y cantarla ella también: actriz...

B: 36-37: la mujer 1a. vende alimentos para endulzarse (naranjas en miel, moscatel, cascós, aguardiente, letua - rio).

la mujer 2a.: alimentos para pringarse (morcillas - fritas, cascós, la tragantona).

VENTERA:

A: 256: Josefa Román hace de Leonor que es ventera.
Biv.: ventera y Mujer en general.

MAULERA:

A: 254: Luisa y Bernarda.

C: 71-74: las mujeres 1a., 2a., 3a. Biv. por el doble sentido de "maula": persona que trata en retales y persona - engañosa. Primacía de Maula-engaño. Vayamos observando que no interesa la realidad de los oficios en sí sino como medio para sátira, humor, ingenio...

INVENTORA DE USOS:

A: 339: la mujer 1a.

AYUDANTE DE BOTICARIO:

C: 119-124: la mujer 1a. No se hace ninguna alusión al nombre de su oficio, sino que se deduce de su actuación.

EMPLEADA MUNICIPAL: GUARDA:

B: 114-116: las mujeres 2a. y 3a.

La mujer 3a. nos dice expresamente que es guarda mayor -registran a todo el que entra a la Corte o sale de ella-.

Símbolismo general del Baile→símbolismo de los personajes. La 1a. podría ser ayudante de la G^a, que es -juez; pero por falta de acot. y demás la computo como determinada.

(B: 13: la mujer 1a. puede hacer oficio de escribano. A falta de claridad y por ser mujer cualquiera, representante del pueblo, la computo como semideterminada).

DISCIPULA:

A: 342: las mujeres 1a., 2a., 3a. Biv. por simbología.

B: 130-131: las mujeres 1a., 2a., 3a., 4a. Biv. por simbología.

(B: 142: la 1a. y 2a. preguntan a la G^a. sobre el amor -cate-drática del amor... pero no hay apelación sobre "discípulas", por eso: semiindeterminadas: la mujer ante el amor.)

DUEÑA:

A: 232: una dueña. Quizá sutil biv. (actriz-dueña).

A: 245: cuatro dueñas. Son hombres que hacen de dueñas. Dialógicamente: el nombre de los actores: Treviño; - en acot.: el nombre del personaje: "de dueñas". Claramente es personaje-pretexto: pullas, ironía, sátira, humor...

No veracidad dramática (no es este el fin del Baile) pues notamos hablar a la persona que representa el - personaje y no al personaje mismo.

Biv.: actor o actriz-dueña.

B: 116: el G^a sale "vestido de dueña". Actuación simbólica y de pretexto. Fijación del personaje-"suposición" por parte del espectador- como importante mecanismo en - círculo; típico también de estas piezas...

Estos dos Bailes últimos podrían suprimirse, pues no es la mujer quien representa el oficio sino el hombre, pero los incluimos y computamos para ver mejor la caracterización y el oficio de dueña.

(B: 6-9: la dueña es la Ga., por eso lo estudiaremos cuando - veamos el capítulo de "La Graciosa".)

C: 96-103: dueña (de Infanta).

C: 222-229: dueña (de casa real). Como el anterior actúa en un - "Baile burlesco"... Servidora, semi-alcahueta.

Podríamos, pues, sacar la conclusión de que el personaje de "dueña" gira en torno a la burla.

ALCALDE:

A: 216: Beatricica. Biv.: alcalde o mujer-alcalde y actriz - -trivalencia, si se quiere-. Por la "suposición" del espectador se conseguiría una sugestiva indeterminación...

A: 224: Josefa Román, como la anterior sale "vestida de villano". Biv. o quizá triv. Fijado y representativo - (6) igual que los anteriores. Lo mismo que el anterior: sugestiva indeterminación...

(C: 26-31: el alcalde es la Ga.)

(B: 13: el alcalde es la Ga.)

(A: 338: la mujer 1a. dice que fue alcalde, después, poeta - de bailes y ahora dice que quiere ser otra vez alcalde; pero la verdad es que no lo representa, sino que representa el personaje de vecina, indetermin., mujer en general...)

JUEZ:

B: 96-98: juez (indicado por acot.: "sale una dama que hace de juez"). Oficio descendido de categoría: no es juez - que administra la justicia moral, sino juez que orde na y dirige el juego de la pelota. Simbolismo: cada jugada es representación de situación amorosa...

DOCTOR:

A: 219: Bernarda. Biv.: mujer-doctor. Simbolismo explicitado al final en la biv. Sugestiva indeterminación. Ofi - cio visto sólo en su parte negativa.

A: 221: Josefa, L. Cruz, L. Bordoy. Mismas características - que el anterior.

(C: 257: es el mismo Baile que el A: 219.)

VAGAMUNDA: (7)

B: 118-120: 1a., 2a., 3a. y 4a. Cada una de ellas es una repre - sentación concreta y parcial de todo este amplio va - gamundo-sin oficio. Oficio tomado también como pre - texto. Posible biv. al final.

PEDIDORA: (8)

A: 342: 1a., 2a., 3a. son discípulas simbólicas que tienen - como obsesión y ocupación -oficio- vital el pedir. - Esta 2a. cara del personaje: "pedidora", es incluso más importante que la 1a.: "discípula", al estar su - bordinada a la 2a. Símbolo y realidad en el mismo - personaje (9).

B: 107-108: mujer 1a., 2a., 3a. y 4a. No interesa la individuali dad sino el conjunto genérico: la mujer pedidora; en este sentido está muy bien pintada y caracterizada.

C: 65-70: mujer 1a., 2a., 3a., 4a., igual que el anterior, co - mo bloque, son pedidoras, aunque no haya indicación de "salen las pedidoras", por ejemplo...

Obtención de algunas características de la mujer pe -

didora por la suma de los (posibles) rasgos particulares de cada una de ellas. Bloque unitario al que - cada una de ellas van describiendo y explicitando. - Biv.

C: 342-8: mujer 1a., que se llama Menga. Pedidora en el amor. El oficio de pedidora se deduce también del contexto. Observemos que es frecuente que un personaje indeterminado -aquí la mujer 2a.- individualmente, embebido en el bloque total pierde su indeterminación aislada para tomar la esencia del conjunto.

(Con rasgos de pedidora aparece en bastantes Bailes. Rasgos que no llegan a configurar verdadero personaje de pedidora, a tener consistencia como tal pues - se diluyen en otro u otros más importantes, destacándose entre estos la indeterminación. A veces, aunque las computo como no determinadas, podríamos ver en - el personaje la biv. de pedidora-indeterminada = semiindeterminación.

Destaquemos por lo menos los siguientes Bailes: B: - 109-110, B: 23, C: 211, C: 265, C: 316-319, C: 320-323,- a veces también como bloque podrían ser personaje pedidoras, aunque pese en ellas más la indeterminación; por eso también las incluyo, incluso a pesar de la bivalencia, en indeterminadas- C: 37: la - mujer 1a., C: 92: Bernarda, C: 108, C: 219: 1a. y 2a C: 290, C: 213: 2a., C: 378,...)

GORRONA: Es la derivación final del ansia y vicio de pedir. - Mujer que lleva a bajezas el pedir... dándose ella - misma. "Ramera", según el Diccionario.

B: 101-102: Ga., mujer 2a., 3a., 4a. Personaje fijado y representativo: si nos fijamos en la fijación y representatividad vistas hasta ahora, nos aventuramos a lanzar - la hipótesis de que tal vez la "fijeza" del persona-

je sea causa de su "representatividad".

COLMENERA:

A: 194: Es todo él narrado, no hay acot. ni de personajes ni de músicos. Lo narrarían, según otros de la misma estructura, los músicos. Cuando el caballero habla, lo mismo que la colmenera, es lógico pensar en una ligera y básica representación dramática: se adelanta - rían entre los músicos, mímica... etc. Suponemos, - pues, la intervención dramática y que el personaje - esté representado por mujer. Personaje "supuesto" y pretexto.

(BARBERA:

B: 23: act.: Barb. = quizá sea barbera... pero no dice nada ella de eso, entonces es una mujer cualquiera que - consulta al G^a -indeterminada.)

Deducimos de todo este capítulo lo siguiente:

- 22 oficios diferentes, luego; de los 102 personajes distintos que interpreta la mujer, este bloque de oficios ocupa un total de 21,4% con lo que podemos predecir que será el primero - en cuanto al número.

- Bloque formado por tres "sub-bloques" en cuanto a su estamento social:

a) Personajes de clase social baja::

Ventera
desollinadora
fregona
costurera
barrendera
tabernera
dueña
vagamunda
gonrrona
lavandera

tejedora (de voluntades ajenas)
(barbera)

b) Tránsito de clase social baja a media:

Maulera *
inventora de usos
ayudante de boticario
empleada municipal
discípula *
pedidora *

c) Clase social media:

Alcalde
juez
doctor

Hay un solo oficio: el de "colmenera" que por las características del mismo se escapa a la presente clasificación.

Dificultades de deslinde exacto, pero vemos cómo predominan los de la clase social baja, es decir los oficios "viles y mecánicos" (10).

Los personajes con asterisco podrían incluirse en la categoría anterior...

Relativa clasificación y subjetiva en parte, pues muy poco o nada nos dice el texto de los bailes. Además el concepto de clase social según el oficio es bastante impreciso incluso hoy día... Pero nos puede servir posteriormente. Por ahora notemos que los oficios más abundantes son los de la clase social baja y los que son tránsito de la baja a la media.

Coincide esto con el intento de clasificación del público sevillano, atendiendo a su clasificación social, que realiza Sen taurens (11). Observamos que estos oficios (y lo mismo puede aplicarse a los demás personajes) corresponden en un 90% a su clase 5a: clases populares... Esto también es un testimonio de la

realidad social a la que, sobre todo, iban dirigidas estas piezas...

En los de la clase social media representa oficios generalmente propios de hombre.

- De 37 Bailes en los que figuran los distintos oficios, en 31, es decir: el 83%, los oficios están representados por la mujer en forma dramática (no narra su oficio sino que está interviniendo en su oficio).

- Rasgo característico: la "fijación" del personaje. Aparece, por lo menos en 25 Bailes de los 36 = 69,7%. El personaje, previo a su desenvolvimiento dramático suele estar fijado, hecho, en cliché, en la mente del espectador, y todo se desenvuelve según esta concepción previa... Contribuye a la fijación la "alusión" - de la que hablaremos más adelante - y la caracterización por el vestuario ("de gorronas", "de estudiante"); también la "suposición" (obra del espectador), que se va presentando como elemento importante del Baile.

- Es importante la "representatividad". Más aún que la fijación, la atestiguamos, por lo menos en 34 Bailes: 97%.

- El oficio del personaje suele ser medio, pretexto para algo. Se atestigua con claridad por lo menos en 25 B. de los 36, es decir: en un 69.7%. Este "pretexto" está repartido en dos direcciones: para la sátira: un 48,5% y para humor e ingenio: un 48,5% (si es que se pueden separar absolutamente la sátira y el humor, pues a veces se interconfluyen, se unifican, y una de estas direcciones es base, desembocadura de la otra).

- Con frecuencia el personaje representa el oficio propiamente dicho: ventera, maulera, etc., y luego, en el mismo Baile, deja de ser ventera, etc., para ser más actriz, mujer en general... Incluso estas dos direcciones se pueden dar al mismo tiempo, sobre todo cuando el oficio es símbolo, al aparecer en biv. el término real y el imaginario.

Atestiguada la biv. por lo menos en 17 de los 36 B., es de-

cir: en un 47,2%. En un B. o en pocos más puede haber posible -
trivalencia.

- A veces el personaje es simbólico como consecuencia del -
simbolismo del Baile y de la biv. (discípula y pedidora: discípu
la del pedir; desollinadora de bolsas o barrendera).

Con claridad: en 11 B.. en un 30%.

Rebaja el simbolismo la definición concreta y textual del -
plano imaginativo (las vendedoras son aves de rapiña), su expli-
cación o explicitación.

- La indeterminación, que como hemos apuntado podemos detec
tarla en todos o en casi todos los personajes, aparece también -
en el oficio del personaje, unas veces como consecuencia de su -
simbolismo, otras de su fijación inicial, o de su biv.

Atestiguada por lo menos en 10 B.: 27,7%. Este porcentaje -
puede aumentar porque al margen de estos diez, en otros la inde-
terminación no está clara al estar pintado, concretizado el per-
sonaje, no individualmente, sino como bloque: está pues, indeter
minado individualmente, pero determinado ya como bloque o conjun
to. Otros Bailes andan a caballo entre si el personaje es un ofi
cio o si es computable como personaje indeterminado, pudiéndose
ver en ellos, como fusión de la dualidad una "semiindetermina -
ción".

Observemos también que la indeterminación se da en un 50% -
en Bailes en los que el oficio está representado en forma dramá-
tica no, sino narrativa...

La indeterminación, en un 40% de los Bailes tiende y contri
buye a conseguir efectos de sugestión. Puede venir unida a la -
"suposición" del espectador, a su imaginación. Esta "suposición"
puede ser elemento importante del Baile.

- La caracterización, concretización, pintura, determina -
ción plena del personaje apenas existe. Sólo en dos o tres ras -
gos fundamentales o característicos, debido sobre todo a la cor-
ta extensión esencial de estas piezas. De aquí que su interven -

ción dramática sea en general también muy breve.

- El oficio, en general, no interesa en sí mismo sino sólo como medio o pretexto para un determinado fin.

- No existe la total adecuación verídica entre la realidad vital y la realidad dramática en la representación escénica del oficio (hombres interpretan a "dueñas" y éstas hablan mal de sí, ¿quién habla mal de sí, las "dueñas" o los hombres que las representan? Sin duda éstos)

- La "fijación" del personaje acarrea en mayor o menor medida la indeterminación del mismo.

- Podemos casi afirmar que la "fijación" del personaje es - causa de su "representatividad"

- Gráficamente:

100							
90							
80							
70							
60							
50							
40							
30							
20							
10							
	Repre- senta- tivo.	Repr. dramá- tica	Fij.	Pret.	Biv.	Símb.	Indeter- min.

Es decir: podemos, con criterio amplio, ver que todos representan dramáticamente su personaje, es decir, que parecen como - tal en escena aunque algunos no actúen en las características - propias del personaje. Vg.: la fregona fregando... etc., pero - aunque esté dialogando, por ejemplo, con otra mujer sobre el amor

etc..., podemos computarla como que representa dramáticamente el personaje, pues es lógico que aunque uno es sastre no va a estar toda la vida -toda la función- cosiendo... De ahí que podamos afirmar que el 100% de los personajes representan dramáticamente su papel...

- Apoya lo dicho el aparecer fijados -por eso la flecha podemos subirla hasta un 95% por lo menos-, y esto: de distinta manera: por el título del Baile, acot., apelación de otros personajes, música... etc., ayudando así la fijación a la representación dramática del personaje.

- En cuanto al vestuario:

Fregona: "Salen dos fregonas con sus líos".

Vendedora: Castañera: "sale Rufina con una espuerta de castañas".

Alimentos para endulzarse: "sale con una mesa con -
aguardiente y tajadillas".

Alimentos para pringarse "sale con una cazuela en un
anafe y con barreño tapado y un plato."

Ventera: quizá de forma indirecta sí, pues Juana es ventera, no se dice nada en acot., pero: "sale Salvador, de ventero..."

Discípula: 1ª: "Llega a tomar lección con una cartilla".

El Gº nos dice que las cuatro mujeres, alumnas de la -
Gª, maestra de amor, hacen labor conforme a sus afectos...

Dueña:

A: 245: "salen Treviño, Frutos... de dueñas".

B: 116: "sale el Gº vestido de dueña..."

C: 96: Música:
"una dueña entapizada
de caniquí y buraquillo".

C: 222: Música:
"una dueña entapizada
de caniquí y buraquillo".

Alcalde:

A: 216: "Sale B. con vara, vestida de villano".

A: 224: "Sale J.R., vestida de villano, con vara..."

Doctor:

A: 219: "Sale B. de doctor".

A: 221: "Salen tres mujeres, de doctores, cantando".

Gorróna:

B: 101: "Salen cuatro damas de gorrónas".

Por lo que vemos que el personaje a veces va acompañado de diversos instrumentos que le caracterizan... pero no son parte de su clásica indumentaria personal. De todas formas vemos que muy pocos -mínimos- sacan a escena estos objetos caracterizadores... a no ser que se supusiesen y no esté especificado en los textos. Si nos atenemos a éstos, sólomente con cierta seguridad podremos afirmar que existe un traje caracterizador y típico-tópico en los siguientes personajes:

Alcalde (villano)

Doctor

Gorróna

Dueña

Ventera (por relación indirecta o sobreentendida).

1.4. CAMPESTRES

ZAGALA:

A: 187: la mujer 1a. No representación dramática (no se deduce que sea zagala, sino mujer cualquiera que dice sus puntos de vista respecto al amor...). Personaje tópico (rasgo que también está presente en los personajes ya estudiados, sobre todo en los claramente "fijados" e "indeterminados"...). Personaje-pretex-

to (igual que los anteriores: si es pers. "tópico", - suele ser al mismo tiempo pretexto para algo).

A: 196: Narcisa. Baile "narrado". Como el anterior, quizá ca racterización por el vestuario: fijado-pers.tópico.- Posibilidad de que haya mujeres entre los músicos y que éstas, músicos, representen pers.

A: 348: Menga. Fijación por el tópico, caracterización por - vestuario, representa dramáticamente el personaje.

A: 190: Acot.: "Salen Belisa y Flora en traje aldeano", y - luego: "salen las pastoras bellas..." = biv.

Baile "narrado". Intervención dramático-mímica.

A: 349: Menga. Semejante al 348 (como él también biv.).

B: 103-4: Gila, mujeres 1a., 2a., 3a. Igual que los anterio - res.

B: 98-100: Filis y otras mujeres, por lo menos tres, mujer 1a., 2a., 3a. Mismas características que el anterior me - nos la biv.

Aquí sí que se ve claro que el tópico y la fijación del personaje hace que se represente dramáticamente el personaje como tal... Luego podemos ir admitiendo que el tópico y la fijación del personaje hacen que éste represente dramáticamente su papel.

B: 123-4: Jacinta: Igual que el anterior de características - más biv.

B: 134-5: Juana (Teresa, confidente de Juana). Mismas caracte - rísticas que el anterior.

B: 136-7: Gila (Anarda, Menga). Mismas características que el anterior,

(B: 52-3: como los anteriores menos la biv. La Ga. es Gila, - por eso en paréntesis, pues estudiaré a la Ga. más - adelante...pero en "todos" habrá mujeres también que son zagalas, pero con características dramáticas dis

tintas no objeto ahora de estudio; aunque también podríamos ver en ellos las mismas que las de la Ga. y las de Gila y Anarda de Bailes anteriores: Pers. fijado...).

(B: 53-5: Ga.=Gila. Igual que el anterior. En "todos" quizá estarían las mujeres 2a., 3a., 4a., pero las considero indeterminadas.)

(B:21-22: Ga. Menguilla. Mujeres 1a., 2a.= que en el Baile anterior. Si son zagalas -suposición no incongruente- como en estos anteriores, están teñidas de indeterminación, entrando así ésta hasta en los personajes hechos: zagala...)

B: 144-146: Gila. Filis. Mismas características que anteriores - menos la biv. La Mujer que aconseja a Filis es zagala por asunto y personajes, pero ni se pinta ni actúa como tal = Indeterm. en personajes ya hechos...

B: 132-3: Anarda. Mismas características que el anterior; 1a. y 2a. indeter. psicológica=indeter. penetra en personajes ya hechos.

B: 148-50: Anarda y tres zagalas. Como el anterior. Quizá biv.

B: 153-4: Laura. Como los anteriores, sin la biv. También mujeres 1a. y 2a. con su indeterminación psicológica...

B: 104-7: Anarda, Flora. Como los anteriores más biv. (en Anarda).

B: 137-8: Gila, Flora, Laurena. Igual que los anteriores. Biv.

C: 271-8: Menga, (1a., 2a.). Como los anteriores. No biv.

C: 279-89: Bernarda (1a., 2a., 3a.). Mismas características. Posible identificación entre "labradora" y "zagala" = o biv. o identificación. Me inclino por la identificación.

Como los anteriores: indeterm. en personajes secundarios.

- C: 1-7: (G^a: Leonor), 2a., 1a. Quizá biv. de la 2a. Mismas - características que anteriores. Más zagalas interven drán en "todos" (12).
- C: 86-91: Gila, 1a., 2a., 3a. Son zagalas genéricas. Igual que los anteriores. No biv.
- C: 260-4: Gila, Marizápalos, (posiblemente más en "todos").
Como el anterior.

De todo esto podemos sacar algunas notas características:

- Exceptuando la posibilidad de que los Bailes B: 52, B: 53 B: 21, sean de "zagales", la mujer representa este personaje en 21 Bailes por lo que son de zagales el 12% de ellos.

- Solamente en un Baile el personaje representa dramática - mente su papel como tal; en los demás la zagala personaje puede ser zagala-mujer.

- En todos: personaje fijado + (vestuario, tradición-moda, apelación, acot., suposición) tópico.

- Este aspecto de p.-tópico hace que en todo momento la zagala esté representada dramáticamente como tal personaje (por lo menos en 19 Bailes de los 21).

- La zagala es siempre un pretexto para discusión, entretenimiento dialógico-perifrástico sobre el amor, que en la mayoría de los casos -menos un par de ellos- es con su paralelo antagónico dramático.

- Como características esenciales de este personaje:

- . Fijación
 - . Tópico
- > Representación dramática
- . Pretexto (asunto amoroso).

- La indeterminación -no solo en "todos"- es patente por lo menos y en casi todos los Bailes en los personajes secundarios = indeterminado individual. También se puede atestiguar en casi todos

los principales, aunque en distinto grado, penetrando así en personajes ya "hechos".

- Biv.: en 11 Bailes por lo menos = 52.8%.

- El vestuario puede servir para caracterizar al personaje, a pesar de la escasez de acotaciones.

- Aparece, aunque escasamente, en los Bailes narrados -2-, la mujer-zagala como parte de los músicos (por lo menos en 2 B: 9,5%).

- Nombres propios de zagala-pers. principal: Narcisa (y Filena, secundario personaje), Menga, Belisa y Flora, Menga, Gila, Filis, Jacinta, Juana (y Teresa), Gila (Anarda, Menga), Gila, Anarda, Laura, Anarda (Flora), Gila (y Flora, Laurena), Menga, - Bernarda, Gila, Marizápalos (y Gila).

- . 90% (19 B. de 21): nombre propio.

- . Personaje de más frecuencia: Gila: en 5 B.: 23,7%

- Menga } en 3: 14,5%
 - Anarda }

- . Los mismos nombres y su repetición refuerzan el tópico característico...

- Nos hemos referido en todo esto al personaje femenino principal, el cual con frecuencia suele ir acompañado de otros secundarios: mujeres 1a., 2a...., y las en "todos", respondiendo más o menos a las mismas características.

ALDEANA:

A: 190: Belisa y Flora. Comentado ya en "zagala".

- Una sola vez = 0,6% sobre los 166 Bailes.

- Mismas características esenciales que el personaje de "zagala".

- Por el texto podríamos afirmar la igualdad o la no distinción de ambos personajes (por lo tanto se extinguiría la biv.).

- No es aventurado, pues, asegurar que no son perso-

najes dintintos, sino el mismo personaje: esencia- y accidente; personaje de pastora = zagala en traje de aldeano (aunque el traje de aldeano pudiese en otras circunstancias configurar "personaje aldeano", pero no aquí).

MAYA:

A: 197: Marina. Por la misma esencia de las fiestas (13), es personaje simbólico, en representación dramática como tal y tal vez mímica, no dialógica.

- Solamente en un Baile de los 166: 0,6%.
- "Salen acompañando a la Maya algunos labradores.." que probablemente son las aldeanas, mozas de Torde sillas, según los 15 primeros versos. Así, el personaje es Maya, aunque la persona es o puede ser - labradora, por el contexto y entorno vital.

Esto apoyaría la sinonimia Zagala-Aldeana-Labrador- ra, o mejor dicho, la no clara y delimitada distinción esencial. Luego en este mundo vital de zaga- les, aldeanos, labradores, hay un personaje de Ma- ya que vive y pertenece a tal entorno (por tanto - no veo en él biv., sino unidad: zagala, aldeana, - labradora, esencia vital del personaje; Maya: per- sonaje cualitativo de esa esencia vital).

LABRADORA:

A: 197: "Salen acompañando a la Maya algunas labradoras". No actuación individual, ni indicación de vestuario. Fi- jación, etc., como los anteriores.

C: 279-90: Bernarda, 1a., 2a., 3a. Comentado en "zagala".

A: 245: Luisa de la Cruz, la hija de Dorotea. Vestimenta, su posición-comunión con espectador... Quizá biv... Mis- mas características esenciales que "zagala".

- Solo en tres Bailes de los 166 = 1,8%
- Identificación casi total con "zagala", por tanto:

no existencia como pers. Es el mismo personaje con dos nombres distintos, y dada la escasa importancia de éste último no habría dificultad en suprimirlo o convertirlo, como "aldeana" y cierto sentido "maya", como una variante nominal del verdadero personaje: zagala...

Como síntesis dentro de este bloque de personajes, retengamos:

- Zagala: en 21 Bailes = 12%

Aldeana } en 1 Baile = 0,6%
Maya }

Labradora: en 3 Bailes = 1,8%

- N° total de Bailes con personaje campestre: 23 = 13,7% (sobre los 166).

- El personaje de "aldeana" y el de "labradora" no son distintos al de "zagala", sino un personaje.: "zagala", con distintas denominaciones sinonímicas.

- El de "maya", aunque menos claro, también puede acoger en sí una sinonimia con "aldeana" y "labradora" - la Maya es aldeana y labr.

- Como "labradora" y "aldeana" no son distintos a "zagala", y "maya" no es distinta a "labradora" y "aldeana", "maya", por tanto, tampoco será distinta a "zagala"..., llegando incluso a más todavía: a formar una curiosa unidad: zagala-aldeana, labradora, esencia vital del personaje y maya, pers. adjetivo -cualitativo- de esa esencia.

- No habría, pues, dificultad en suprimir los personajes de "aldeana" y "labradora" (si los identificamos casi totalmente con "zagala"). Habría más dificultad, en cambio, en suprimir el de "maya".

- En cualquier caso podemos afirmar que el personaje de "zagala" es el primero y cuasi-único personaje de este bloque, absor

biendo en sí de una forma más o menos total a los restantes ..., que son no distintos, sino distintas manifestaciones o denominaciones formales del mismo.

- Por lo tanto el núcleo esencial de las características de este bloque son las de "zagala", ya vistas y ligeramente complementadas en los personajes restantes.

- En cuanto al vestuario, suponemos que precisamente y por todo lo dicho: tópico, etc., exista traje de zagala, aunque no se especifica en ninguna acot... En cambio sí se especifica el vestido tópico de Aldeana, Labradora y (Maya), pues aunque no sale la acot. de "de Maya", vemos por la descripción que hacen de ella como sería su vestimenta típica; por tanto, también puede existir, aunque en paréntesis, el traje de Maya.

1.5. DE FENOMENOS NATURALES Y ASTROMICOS

NOCHE (14):

C: 214-18: Noche. Representación dramática. Pers.-pret. Principa
lidad dramática. Biv. Carácter prosopopeico (15).

MUNDO:

A: 253: Josefa. Representación dramática. Prosopopeico. Biv.

LUNA:

A: 243: Luna. Intervención dramática. Biv. Prosopopeico.

PLANETA: Venus. En el mismo Baile y con las mismas características.

RIO:

A: 227: Mariana (Jordán), Isabel de Góngora (Darro), La hija de Mazana (Esqueva). No hay indicación de vestuario, sí en cambio en los otros personajes de este Baile.
Se deduce que estas tres también llevarían el atuendo correspondiente que caracteriza, como las demás, al personaje.

Intervención dramática. Carácter prosopopeico.

AGUA:

C: 294-98: Mujer. Suponemos, como el anterior, ligera caracterización por el vestuario. Intervención dramática.
P.-pretexto y prosopopeico.

FLOR:

A: 325: Flores, "sale con un ramillete en la mano", es con crección de la estación del verano, y al mismo tiempo su marca; por lo tanto: doble vivificación del personaje, es decir: que es más profunda la prosopopeya, pues se da en las dos vertientes de la biv.: - Flor y marca.

Simbolismo en la 1a. vertiente de la biv. Repres.dramática.

NIEVE: En el mismo Baile y con los mismos rasgos que su compañera.

PRIMAVERA: También en el mismo Baile. "Salga la Primavera con guirnaldas de flores, cantando". No interv. dialógica pero sí dramática en la caracterización por el vestuario. Prosopopeico en mínimo grado. Sutilísima biv. Responde a las mismas características del grupo aunque no interviene dialógicamente.

Por todo esto apreciamos en este bloque:

- Escasez de B. con tales personajes: 6 B.: 3,6%.
- Escasez de personajes: 9 personajes: 8%.
- Estos 9 personajes coinciden en poseer cada uno de ellos:
 - . Represent. dramát. del pers. como tal
 - . Biv. dramática
 - . Carácter prosopopeico

100%.

- La fijación responde a las mismas características que en los bloques ya vistos.

- Importancia del "vestuario" como símbolo y representación

como concretización unidimensional del personaje, subsanando así la dificultad propia y característica que por su misma esencia - tiene para ser representado en forma dramática.

- Hay un personaje que no interviene dialógicamente, pero es to no es obstáculo para que no se comporte como los demás. Viendo que varios de estos personajes como en otros de otros bloques intervienen dialógicamente poco (entre otras razones por la corte - dad esencial de estas piezas) se puede ir viendo que el mayor o - menor diálogo, o su ausencia, puede ser sustituido por otros elementos: vestuario, etc., sin eliminar por ello la intervención - dramática del personaje como personaje...

- 2 personajes son pretexto: 22,2% entre los 9 personajes, y como se da en 2 Bailes de los 6 con estos pers.: 33,3%.

- Simbolismo: en 2 personajes: 22,2% de un mismo Baile:16,6%.

- No hay "vestido de", aunque algunos personajes aparezcan - con diversos instrumentos, no vestidos, caracterizadores de su esencia.

1.6. DE COSAS INANIMADAS

Podría entrar en este grupo el de "sainete", pero lo incluyo dentro de pers. relativos al mundo del teatro. Lo mismo otros: no che, primavera..., lo que demuestra la relatividad de las clasificaciones. Pero aunque sólo sean por orden pedagógico nos pueden - servir para el estudio que estamos realizando. El personaje de - "Corte" podría entrar aquí o en abstractos o en ninguno de los - dos, por eso lo incluyo en Varios...

ARTIFICIO DE AGUA:

A: 251: Tres mujeres. Repres. dramática. Biv. Ausencia de vestuario sustituida por la participación imaginativa - del espectador. Intervención en bloque y en "todos".
P.-pretexto. Carácter prosopopeico. En un solo Baile.

PUENTE:

A: 227: Luisa (Puente de Segovia). Josefa (P. de Toledo). Ca racterización por vestuario. Carácter prosopopeico.- Interv. dramática. Un solo Baile.

LAGAR:

A: 229: Luisa. Mismas características que el anterior.

CUBA:

A: 229: Josefa. Mismas características que el anterior.

VINO:

A: 229: Antonia (Vino Verde), Isabel (V. Lucena), Niña (V. Cazalla). Mismas características que el anterior. No hay biv. en Isabel que sale "de valiente", pues es - vino vestido de, cualidad metafórica prosopeizada, no es personaje sino ropaje de personaje. De los otros vinos no hay acot. de vestuario aunque éste ayudaría a su repres. dramática.

CALLE:

A: 240: Bernarda: calle de la Comadre Granada (16); María de Artiaga: de las Postas; Francisca: de la Espartería; María: la Puerta del Sol (17); María de Riquelme: de las Tabernillas; Jerónima: Mayor. Vestuario sirve a la caracterización del personaje. Interv. dramática. Carácter prosopopeico. Ligerio pretext.

B: 44-46: Mujer 2a.: Pescadería; Ga.: Costanilla. Interv. dramática. Biv. Prosopopeico. Caracterización por vestuario.

PUERTA (de Madrid):

C: 185-89: 1a.: Puerta de Alcalá, 2a.: del Sol, 3a.: de la Vega, 4a.: de Guadalajara. Nada de vestuario, pero por alusión (comunión con el espectador) representan dra mática el personaje. Biv. Pretexto.

Podemos concluir diciendo de este bloque de personajes que:

- Contiene 7 personajes distintos: 6,8% sobre los 102 pers.

- Estos personajes con frecuencia contienen más de una individualidad en cada Baile, contribuyendo así al movimiento y agilidad escénica, típico de estas piezas. (Siempre computamos los personajes principales: Pescadería y Costanilla, pero hablan con mujeres que son o pueden ser también calles. Estos personajes se cundarios por lo general no los computamos a no ser por razones especiales que salten a la vista.) Así:

- . Puente: 2 (de Segovia y de Toledo).
- . Lagar: 1
- . Vino: 3
- . Calle: 6 y 2 (Pescadería, /Ga./).
- . Puerta: 4

- Estos personajes (y su variabilidad numérica) están en 6 Bailes distintos = 3,6% (sobre los 166 Bailes).

- Todos representan dramáticamente su personaje.

- El vestuario y la comunión con el espectador (por medio - de la "alusión"... podemos aventurar que siempre que el personaje esté caracterizado por el vestuario se da la comunicación con el espectador... Pero todo esto: grados, maneras, etc., lo veremos posteriormente) ayudan a la representación dramática del personaje como tal. Lo podemos atestiguar por lo menos en un 70%.

- Todos los personajes son prosopopeicos.

- La biv.: en 3 personajes de los 7, = claramente en un - 42,8%.

- Igualmente son pers.-pretexto también en un 42,8%.

- Sólomente un personaje: "Artificio", lo forman no perso - nas individuales, sino un conjunto de ellas, estando formado por bloque y "todos". Es personaje de conjunto. En un B. de los 6: - 27,6% y en un solo personaje de los 7: 23,7%.

- En un B. el personaje: "Vino" está caracterizado por el - vestuario internamente (observemos a partir de ahora esta carac-

terización que quizá esté presente en alguno de los ya estudiados y de los que estudiaremos): 27,6% sobre los 6 B., y 23,7% sobre los 7 personajes.

- De estos 6 B. el A: 229 tiene tres personajes distintos: Vino, Cuba, Lagar y cinco individualidades principales de estos personajes; el C: 185: el personaje de Puerta, con cuatro individualidades; el A:240:Calle, con seis individualidades... Así: son más movidos dramáticamente en cuanto a personajes inanimados.

- El personaje que más veces aparece es el de Calle: en 2 B. 33,3% (sobre los 6 b.) y con 7 individualidades principales de este personaje (sin contar a la Ga.). A continuación el de Puerta, con 4 individualidades en 1 Baile.

- La mujer representa objeto masculino: Vino, lagar.

- Aunque diversos instrumentos ayudan a su caracterización no existe vestido de, tópico.

1.7. DISMINUIDOS

Personajes que de alguna manera tienen mermadas, disminuídas sus potencias, facultades síquicas, o corporales. El personaje de "Pobre" podía figurar aquí, tomado como carencia, disminución de recursos económicos, pero también podríamos incluirlo en Varios.- Aunque el de "extravagante" actúa de una manera muy parecida al de "Loca" en algunas de sus manifestaciones, sin embargo no lo incluyo aquí por prevalecer en él el sentido no de "loco" sino de "raro", "original" ("loca" en algunas manifestaciones significa también "raro", "exagerado, extravagante"). Otra vez, pues, estamos ante la no exactitud absoluta en la clasificación de los personajes, que se resisten a incluirse en moldes fijos etiquetados.

(CIEGA:

C: 299-303: La Ga. y quizá la 2a. y 1a., aunque las computo por indeterminadas, por título del B. y por sujección a -

personajes centrales podían ser ciegas, por ser personajes secundarios quedan fuera del estudio).

B: 65: La ciega que sale es ante todo "Pobre", ciega es la -
cualidad de pers.)

LOCA:

(A: 239: La Madre y la Hija están concretizadas por su tontería = locura, por tanto: cualidad de perso.; pero tampoco habría dificultad en lo contrario: pers. de "loca" por el contexto, concretizada cualitativamente en "madre".)

A: 198: Loca 1ª, 2ª, 3ª. Quizá biv. El vestuario ayuda a la fijación y caracterización. Indeterm. situacional por poliv. semántica.

Su significado: "que ha perdido la razón" (expresado, aparte de por el vestuario, dialógicamente).

A: 245: María, María de Ceballos, Dorotea. Fij. por vestuario. Importancia de la representación plástica general. P. pretexto. Locura supuesta de pérdida de razón y expresada en posibles gritos o movimientos (pero no dialógicamente). Posible biv.

A: 251: La Niña, Rufina. Vest. y fij.-repres. dramática del - personaje. Posible biv. Indeterm. en la situación por poliv. semántica. Pretexto.

B: 27-28: (Gª) 1ª, 2ª, 3ª. Fijación por título, apelación afirmación de los propios personajes. Locura: significa "cosa tonta, rara, que se sale de lo normal". No acot. de vestuario.

La fijación previa-comunión supliría al vestuario.

Así pues, este personaje:

- En 4 B., 2,3% sobre los 166.
- Representación dramática del personaje en los 3 B.: 100%.
- Personaje fijado: por acot., título, afirmación, apelación

(y sobre todo por el vestuario).

- Podemos seguir afirmando que siempre que hay fijación hay comunión.

- Posible biv. en dos b. por lo menos: 50%.

- Vislumbrada existencia tópica del vestuario de "locos".

- Fijación y vestuario ayudan al represent. dramát. del personaje como tal, por lo menos en un 50%.

- Como máximo en 2: 50%, "Locura" significa "pérdida de razón". En un 50% como mínimo sinónimo de manía, extravagancia, - tontería...

- Indeterm. situacional por poliv. semántica (50%) penetra en el personaje.

- Personaje-pretexto: en 2 B. de los 4 = 50%.

- 11 locas (12 con la Ga.) en estos 4 B.; luego 3, es la - proporción ideal (entre No. de B. y personas que interpretan el personaje).

ENFERMA:

B: 155: 1a., 2a., 3a., 4a. Son "enfermos del amor": enfermas pues, no en el sentido físico sino en el emocional, - "disgustadas en". Biv. Indeterm. por poliv. semántica.

B: 29-30: 1a., 2a. Semejantes características. El simbolismo - general del B. marca un poco a los personajes. Biv. como bloque.

A: 235: Josefa, Rosa, Ana.

C: 250: 1a., 2a., 3a. Indeterm. penetra en personajes ya "hechos". P.-pretexto.

C: 119: Mujer 2a., 3a. El tópico general de las piezas con - este tema -doctor, enfermos de amor- salpica de tópicos también al personaje que aparece imbuído, aparte de la fijación y demás en el tópico general. P.-pre-

texto. Indeter.

A: 254: 1a., 2a., 3a., Juliana, Luisa y Bernarda (mauleras en el amor).

Ana.: unión de dinero-amor (aparece con mucha frecuencia, ahora sólo lo apuntamos pues lo estudiaremos posteriormente). Biv. de Luisa y Bernarda. Indeterm.

A: 275: 1a., 2a., 3a. Semejantes características. Mujer: representativa de las mujeres en general. Biv.

A: 338: 1a., 2a., 3a. Semejante a los anteriores. Como el anterior: cierta indetermin. situacional. (La veracidad dramática no es lo más importante de estas piezas). - Biv. debida a la estructura de este Baile (al ser dos B. en uno). Puede darse "triv." en la 1a.

(B: 61: 2a., 3a., 4a.: mujeres ante el amor. A falta de claridad las computo por indeterminadas.)

(C: 58: Las 4 mujeres: igual que el anterior.)

Por lo tanto deducimos que:

- 8 B. de los 166 con este personaje = 4,8%.

- No son enfermos físicos, sino que la enfermedad es sinónima de "disgusto" (100%).

- En 7 de los 8 B. esta enfermedad, disgusto, es disgusto en el amor.

- Personajes fijados inicialmente (todos: 100%) por el título del B. y presentación de los personajes, sobre todo por uno de ellos.

- Representación dramática del personaje ayudada además por la fijación (100%).

- En ninguno de ellos hay alusión alguna al vestuario caracterizador; no hay traje típico "de enferma".

- 5 B. pueden acoger en sí pers. con biv. (62%), la cual se

da en uno de ellos por lo menos en cuanto a bloque al actuar en-
"todos".

- La indeterminación sigue difuminando al personaje (75% -
por lo menos), viene dada por:

- . Carencia de rasgos personales (en casi todos los -
personajes estudiados hasta el momento).
- . La situación: polivalencia semántica.
- . La situación: de ideas.
- . La estructura misma del Baile.

- En 1 B. como mínimo (12,5%) está marcado por el simbolis-
mo debido al simbolismo general del Baile.

- P.- pretexto: en 2 B. por lo menos = 14%.

- El personaje enfermo de amor es tópico (quizá como conse-
cuencia del tópico general de estos Bailes).

- Numéricamente: 28 pers. enfermos en los 8 B., siendo por
tanto tres y medio pers. el No. ideal armónico.

- Este disgusto en el amor suele ser por carencia de rega -
los, apuntándonos una característica típica de los B. que pode -
mos observarla en casi todos los personajes que nos han salido o
saldrán. La mujer y su amor se identifica con el dinero (dinero-
amor, corren líneas paralelas), a más dinero, más amor. Unidad -
entre dinero-amor.

- En un B. como menos la mujer es representativa de la mu -
jer enferma general.

POBRE:

(A: 248: Cualidad de pers. "vieja". Es la Niña de Mazana.)

(B: 60: Cualidad de pers. "vieja".)

B: 121: Pobre. Biv. indirecta por representatividad de Go. y
Verdad.

B: 65-7: Mujer (la)gallega, (la)Irlandesa, ciega (Angela), -

novia. Bivalencia Indeterminada por polivalencia semántica. Fij. ayuda a repr.

Así pues:

- Personaje en 2 B. de los 166 = 1,2%.
- Representación dramática del personaje: (100%) ayudada por la fij.: (50%).
- Caracterización por vestuario = 100%.
- Posibilidad de que exista vestuario típico de pobre.
- Suele estar concretizado por cualidades (ciega, novia) - por lo menos en un 66%.
- 6 personajes de pobre en los 2 B.: 5 y 1, siendo otra vez el nº 3 el ideal lógico y armónico del N° de personajes de cada pieza.

- Fijación inicial = 50%.
- La indeterminación sigue difuminando al personaje, quizá en un 50%, siendo situacional por poliv. semántica.
- En uno: biv. (50%); indirecta en el otro = 50%.

Como síntesis de este bloque podemos ver:

- 3 personajes lo forman de los 102 pers. = 3,9%.
- Figuran en 14 B. de los 166 = 8,4%.
- El personaje representa dramáticamente su papel = 100%.
- Fijación inicial del personaje = 83%.
- Bivalencia = 50%.
- Puede existir vestuario típico "de locos" y "de pobre", pero no "de enfermo".
- La fij. y el vestuario ayudan a la representación dramática del personaje, por lo menos en un 66%.
- La locura y la enfermedad no están tomadas como enajena-

ción mental o padecimiento físico, sino como manía extravagancia y disgusto en un 75% (50% para la locura, y 100% para enferma).

- Sólomente en 4 de los 14 B., 2 de locura y 2 de pobre tienen el auténtico sentido real de enajenación mental y falta de recursos económicos = 28,5%.

- El único personaje que tiene el sentido real dado al término y de una forma total es el de pobre = 100%, loca = 50%, enferma = 0%.

- También está presente la indetermin. en un 58,3% difuminando al personaje. Es ésta sobre todo situacional y poliv. semántica (puede encontrarse por carencia de rasgos personales en casi todos los personajes estudiados hasta el momento).

- P.- pretexto = 21,3%. Ausente en el de pobre.

- Simbolismo en 1 personaje y en 1 B. de los 8 que tienen este personaje: 12,5% (7% sobre los 14 B. que tienen estos personajes del bloque estudiado).

- Personaje más importante por el N° de B. en los que aparece es el de enferma: 8 B. (loca: 4 B., pobre: 2 B.).

- 11 locas, 28 enfermas, 6 pobres = 3 es el N° lógico ideal proporcionalmente entre el N° de B. y el de personas que interpretan el personaje.

- Aparece ya en este bloque claramente la unión en la mujer de los conceptos amor-dinero. Esto lo podemos encontrar en los ya vistos y en los que veremos, y puede llegar a ser algo típico de estas piezas.

- En 1 B. por lo menos, la mujer es claramente representativa de la mujer enferma (con la enfermedad de amor-dinero ya vista) en general = 7% sobre estos 14%, y sólo en el personaje de enferma = 12,5% sobre los 8 B. que tienen este personaje.

1.8. RELATIVOS AL PARENTESCO

(SUEGRA:

A: 216: atributo cualitativo de "presa", concreción cualit.

A: 224
A: 251 } aludidas sólomente; por tanto "suegra" no llega a ser
A: 256 } personaje.)

SOBRINA:

B: 6-9: 1a, 2a, 3a, (Inesilla, Marica, Jusepa). No podemos saber si la relación con la "tía" es de parentesco sanguíneo metafórica y sensual o cariñosa y familiar.

B: 76: dama.

Luego:

- Este personaje figura en 2 de los 166 B. = 1,2%.

- 4 mujeres de sobrina en los 2 B. = proporción: 2 por Baile.

- Fij. inicial: en los 2 B. y todos los personajes = 100%.

- Fij. inicial ayuda a la repres. dramát. del personaje = 100%.

- En 1 B. -50%- por lo menos, Sobrina, no está tomada en la relación de parentesco sino en relación metafórica y sensual. Por contexto y semejanza de los dos B., podemos casi afirmar que éste sea el verdadero significado de la palabra (en relación con la tía).

- En ambos: temática amorosa, afianzándose así la idea de - que el amor (dinero en él, penas, desengaños) sea el principal - asunto o casi el único de los B.

- Representatividad genérica en los 2 = 100%, pudiendo considerarla también como característica principal de los B.

- Igualmente: amor del dinero (amor = dinero) = 50% por lo menos.

- No existe vestuario "de sobrina".
- Ligeró simbolismo.

ESPOSA:

- A: 204: cualidad de personaje.
- B: 140-2: Laurena: cualidad de personaje.
- B: 156: mujer 4ª: cualidad de personaje.
- B: 13: mujer 2ª: cualidad de personaje.
- A: 216: Josefa: cualidad de personaje.
- A: 254: Mujer 3ª: cualidad de personaje.
- C: 242-9: Mujer 1ª, mujer 2ª.
- C: 222: Lucrecia.

- Cualidad de personaje en 6 B. Personaje en 2 = 1,3% (sobre los 166).

- 3 esposa en los 2 B. = proporción: entre 1 y 2.

- Ligeró pretexto = 100%.

- Biv. = 100% (Observemos que vamos restringiendo el concepto de biv. en el que en un principio podían acogerse el personaje y sus cualidades. Ahora no, solamente cuando interpreta dos papeles, personaje distinto; sobre todo cuanto tiene el concepto de que es actriz y está ante público).

- No vestuario de esposa.

- El significado de la palabra es el auténtico.

MADRE:

- A: 239: Madre.

HIJA:

- A: 239: Hija.
- (A: 341: cualidad de personaje.)

Reúnen estos dos últimos personajes las mismas características:

- 1 sólo B. con tal personaje = 0,6% (sobre los 166 B.).
- Fijación = 100%.
- Representación dramática ayudada además por fij. = 100%.
- No hay vestuario de madre ni de hija.
- 1 madre y 1 hija sólomente en el B. = proporción: 1.
- Presente la indeterminación en el personaje por la dificultad y subjetividad potestad del deslinde dramático entre personajes y cualidades de personaje = 100%.
- Esta dificultad del deslinde dramático nos lleva a la no unidad absoluta verdídicamente cierta de soluciones, a la relatividad de las clasificaciones = 100%.
- Representatividad genérica = 100%.

VIUDA:

No creo conveniente englobar el personaje de viuda en el de esposa, pues aparte de la diferencia vital y existencial se nos manifiesta en el B. como dos entidades distintas y con voluntad de diferenciación genérica formando así personaje diferenciados y como tales los estudio..., aunque a primera vista "viuda" lo pudiésemos incluir dentro del marco más amplio de "esposa" por la sencilla manera de que toda viuda es esposa y no al contrario.

Por tanto:

B: 40-43: mujer 4ª.

- 1 sólo B. con tal personaje = 0,6%.
- Fijación = 100%.
- Representación dramática ayudada además por fij. = 100%.
- Personaje-pretexto = 100%.
- No vestuario de viuda.

- El significado de "viuda" es el auténtico.

- 1 viuda en 1 B. = proporción: 1.

- Notemos la fij. general del personaje y la particular. Es to lo podemos ver también en los personajes estudiados hasta el momento.

TIA:

A: 216: concreción cualitativa.

A: 274: tía. Posibilidad de biv. implícita y sinón. de "tercera".

A: 239: tía. Imposibilidad de deslindar el personaje de la -
cual.

A: 235: aludida.

B: 6-9: la tía es la Ga

B: 76: cualidad del personaje "vieja".

C: 214-18: tía. Igual que el A: 274.

Por tanto:

- Aparece por lo menos en 3 B. de los 166 = 1,7%.

- Fijación = 100%.

- Representación dramática ayudada por fij. = 100%.

- Fij. y vestuario ayudan a representación dramática = 25%.

- No hay vestimenta tópica "de tía", pero deducimos que por lo menos es señora mayor, dueña o vieja, con toca y anteojos.

- Por lo menos en un 25% muy claro y en el resto se da a en tender el significado de la palabra: no hace relación al parentesco sanguíneo, sino a relación metafórica sensual, siendo así sinónimo de "tercera".

- 3 tías en 3 B. = proporción: 1 (hay una en cada B.).

- Posibilidad de biv. implic. en 2 B. = 50% (sobre los 3 B.)

- Representación genérica en 2 B. = 75%.
- Aires de personaje-pretexto: en 2 B. = 75%.
- Imposibilidad de deslindar dramáticamente el personaje de la cualidad, estando así presente la indetermin. en el personaje - por lo menos en 1 B.

- Esta dificultad en el deslinde -- no veracidad absoluta, verídicamente cierta de las soluciones, relatividad de las clasificaciones. Aparece claro por lo menos en 1 B. = 25%.

- Tanto la cualidad como la esencia aparecen fijados.

Síntesis del bloque:

- Formado por 6 personajes distintos = 5,8% (sobre los 102 personajes).
- Estos 6 personajes figuran en 7 B. = 4,2%.
- Personaje representa dramáticamente su papel = 100%.
- Fij. = 100% (inicial = 16,4%).
- Fij. y vestuario ayuda a repres. dramática del personaje = 4%.
- Ausencia de vestuario típico. Sólo en "tía" si no hay vestimenta típica, suele ser señora mayor, dueña, vieja, con toca y anteojos...
- Proporción de personas y personajes = 1.
 - . sobrina: 4 mujeres en 2 B.: 3 + 1 = proporción: 2.
 - . esposa: 2 esposas en 1 B.: proporción: 2.
 - . madre: 1 madre en 1 B.: proporción: 1.
 - . hija: 1 hija en 1 B.: proporción: 1.
 - . viuda: 1 viuda en 1 B.: proporción: 1.
 - . tía: 3 tías en 3 B.: 1 + 1 + 1 = proporción: 1.
- Significado auténtico: relación de parentesco sanguíneo en

"esposa", "madre", "hija", "viuda"; "sobrina" y "tía" también están relacionados entre sí pero en sentido metafórico y sensual, al ser la "tía" sinónimo de "tercera" (también figuran relacionadas ambas en los mismos B.).

- Temática amorosa en "sobrina" y algo en "tía" = 20%...

- Representatividad genérica = 58,2%.

- Personaje-pretexto = 41,6%.

- Tanto aquí como en otros bloques la cualidad como la esencia aparecen fijados. Fij. general cualitativa, y particular - esencial.

- Biv. = 16,6%.

- Posibilidad de biv. indirecta por contagio representativo = 25%.

- Indeterminación penetra en el personaje por lo menos en un 37,5% debido a la imposibilidad de deslindar dramáticamente el personaje de la cualidad.

- Los personajes más importantes por el N° y B. donde figuran son: "tía": 4 B. y 4 mujeres-tías; "sobrina": 2 B. y 4 mujeres-sobrinas; son también los únicos que no tienen el significado real.

1.9. RELATIVOS AL MUNDO DEL TEATRO

El personaje de "bailadora" por referirse al baile-diversión pero no a la pieza dramática en sí a falta de claridad y exactitud, lo incluyo en "varios". El de "figura", que significa "persona ridícula", también en "varios".

REPRESENTANTE:

A: 213: Rufina y Todos. Primero en un 50%. Después Rufina hace de Mundo; los demás de sus ayudantes = Biv. Al final: quizá otra vez representantes. Indeterm. semánti

ca → situación → personaje.

- A: 344: Francisca, Jerónima, María, (Val, Men).
- B: 74-5: (Gā) Antonia, Luisica, Mā, 2ā, 3ā. Son representantes en todo el B. Indeterm. por falta de claridad en la - distribución de los personajes.
- B: 123-4: Ana, Manuela, Mā Esca, Pau. Semejante al anterior. Biv.
- C: 110: Bernarda, Juana ¿Jusep.? ¿Jero? Mismas características que el anterior.
- C: 230: quizá al comienzo, como no está claro las computo - por semiindeterm.).

Por lo tanto:

- Presente este personaje en 5 B. distintos = 3%.
- Fijación inicial = 100% (por apelación, descripción de - sus actos, por situación, indicación de personajes, por los mismos nombres reales).
- Fijación inicial ayuda a la representación dramática = = 100%.
- No hay indicación alguna de vestuario.
- En 3 de los 5 B. hay biv. = 60%.
- Aparte de la indeterminación psicológica que apuntamos como característica esencial de las piezas, al no ser individuales los personajes sino genéricos y representativos, el personaje es también alcanzado por indeterm. particular. Por lo menos en 3 de los 5 B. = 60%.
- En 3 B. = 60% por lo menos, actúan con toda seguridad representando la realidad de su vida: su profesión: actor y nombre: Francisca, Rosa... El otro 40%, no está tan claro, pero parece - que sí, por lo tanto podemos afirmar que aparecen en el teatro - representando su realidad vital.

- Habría que añadir aquellas piezas en que es representante también por ser bivalente el personaje...

- Esto está relacionado con el jugueteo de los planos típicos del barroco: ficción y realidad, teatro en el teatro...

- 16 mujeres, quizá 20 que hacen de representantes = entre 3 y 4 la proporción:

- . A: 213 = 1 mujer-representante.
- . A: 344 = 3 mujeres-representantes (quizá 5).
- . B: 71 = 5 mujeres-representantes.
- . B: 123 = 4 mujeres-representantes.
- . C: 110 = 2 mujeres-representantes (quizá 4).
- . C: 92 = 1 mujer-representante.

- En 2 de los 5 B. son representantes en todo el B. = 40%.

- Se ve en todos (100), ya sean biv. o no: su conciencia (ya sea expresa o indirecta por represen. de otro personaje) de estar ante público. Por lo menos con seguridad: en un 80%.

SAINETE:

C: 26-31: 1ª, Rubilla, Tabernera, Jácara.

- Fij. inicial (por presentación de la Gª) ayudando a repr. dramática.

- Biv. no individual sino de grupo.
- Carácter prosopopeico.
- Nada de vestuario.
- 4 mujeres de sainete en el único B. = proporción: 4.
- 1 B. con este personaje = 0,6% (sobre los 166 B.).

Si sintetizamos el bloque vemos que:

- Sólomente 2 personajes en 6 B. distintos = 3,6% (sobre -

los 166).

- Fij. inicial ayudando a la representación dramática = 100%.
- Biv. clara = 50%, más biv. de grupo y por represent. = 16,6%.
- Ninguna referencia al vestuario.
- Prosopización en 1 de los 2 personajes = 50% y en 1 B. = 16,6%.
- Proporción ideal = entre 3 y 4, más bien 4.
- Indeterm. situacional: en 3 B. = 50%.
- Tratamiento típico barroco de la ficción y realidad en el personaje de "representante".

Seguimos apuntando la indeterminación psicológica como característica de estas piezas. Cuando se determinan, como en "sainete", - sólo es en el tópico; lo que prueba una vez más la tendencia a lo tópico y representativo como esencial en estas piezas.

1.10. DEL MUNDO ANIMAL

(No entran aquí los personajes de "carne" y "pescado" porque éstos están para ser comidos, son alimento animal hecho ya carne... Estudiamos en este bloque a los que tienen vida propia como tal animales. Otra vez, pues, las clasificaciones están hechas con criterios muy sutiles y subjetivos: no hay verdad absoluta en la "etiquetación" que por pedagogía estamos realizando. Se escapan los personajes a un encajonamiento enjaulado...)

FIERA:

A: 251: Ana de Oro, Inés. Fij. (por señalización) y vestuario - ayudan a la representación dramática, 2 mujeres en 1 B = proporción: 2. Personaje -símbolo, pretexto y prosopización del personaje,

Sólo en 1 B. = 0,6%

GARRAPATA: B: 55-8.

LOMBRID: B: 55-8.

GOLONDRINA: B: 55-8.

CORNEJA: B: 55-8.

Podemos ver de cada uno estos 4 personajes:

- Leve fij. (por apelación) que ayuda a la representación dramática.

- Ninguna indicación de vestuario (quizá caracter. por él).

- Personaje-pretexto y simbólico, prosopopeización del mismo.

- 1 mujer en 1 B. = proporción: 1.

- en 1 B. sólo = 0,6%.

- Biv. indirecta (por representación de otro personaje).

Como síntesis del bloque:

- Bloque de 5 personajes.

- en 2 B. distintos = 1,2%.

- Fijación = 100% (inicial y por señalización: por lo menos el 20%; estando ya en escena, y por apelación: 80%).

- Fij. ayuda a la representación dramática del personaje = 100%.

- En un 20% (un personaje: "Fiera") hay indic. de vestuario ayudando así a la representación dramática, pero dada la paralela finalidad y estructura de ellos no es ilógico suponer en los restantes personajes también el acompañamiento y concretización por el vestuario en su rasgo característico a la manera del de "Fiera"... De todas formas: no existe "vestido de" fiera, (tigre) ni de animal, ni de garrapata, golondrina...

- Proporción de personas que representan tal personaje:

. Fiera: 2 mujeres = 2 fieras.

- . Garrapata: 1 mujer = 1 garrapata.
- . Lombriz: 1 mujer = 1 lombriz.
- . Golondrina: 1 mujer = 1 golondrina.
- . Corneja: 1 mujer = 1 corneja.

Proporción, pues, entre persona y personaje = 1.

- Personaje simbólico = 100%. Luego vemos que la verdadera fuerza de estos personajes no está en su realidad vital animal - que es escasísima, sino en la que representan o aluden: cuñada, ventera, ladrona... Así no habría bív. sino sólo un personaje, - el cual está "rebajado" por excesiva definición, aclaración, en esta rama imaginativa -siendo la principal del personaje y convirtiéndose la real en un pretexto-.

- Prosopización y personaje-pretexto = 100%.

- Bív. indirecta = 80% (por representación de otro personaje, aquí uno masculino: "tabaco").

1.11. VARIOS

NOVIA:

B: 65: cualidad de pobre: luego no existe personaje de "novia".

GALLEGA:

A: 192: B. narrado. Desde el comienzo: músicos y bailarines: la mujer: parte de esto. Fig. (presentación por los músicos por vestuario). Vest. "de gallegos". Fig. y vest. ayudan a la representación dramática 2 mujeres = proporción 2. En 1 B. = 0,6%. Hablan en gallego. Quizá - bív. → indetermin. (por no claridad en argumento). Intervención no dialógica, sino cantando y bailando y - en bloque.

SERRANA:

A: 192: Las mismas características. Nada de vest. 1 mujer =

= proporción: 1. Habla en castellano. Más indeterminado: si no es por la fij. puede ser una persona cualquiera. Por tanto este personaje es muy inconsistente como tal.

B: 153: Laura pero el personaje es "zagala"; como más: cualidad de personaje.

PORTUGUESA:

A: 192: 2 damas. Fij. (vestuario). Interv. en bloque. Vest. y - habla en portugués ayudan a la representación dramática. Interv. no dialógica sino cantado y bailado. Quizá como los anteriores: personaje-pretexto. Vestuario "de portugués".

A: 245: Bernardica, Josefa, Isabel de Góngora: 3 mujeres. Quizá biv.

Así pues:

- Personaje en 2 B. = 1,3% (sobre los 166 B.).
- 5 mujeres en 2 B., pero de éstas, 2 intervienen en bloque y otras 2 en conjunto, luego: proporción 2.
- Fij. personaje = 50% (por vestuario).
- Hablan en portugués, lo que ayuda a representación dramática = 100%.
- 50% de posibilidades para afirmar la existencia de vestuario "de portugués". Vest. ayuda a la representación dramática: 50%.
- En un 50% la interv. no es diálogo sino cantada y bailada.
- Personaje-pretexto (por lo menos en 50%) entre 50% y 100%.
- La biv. posiblemente se dé en un 50%.
- En un 50% interv. a coro, no individualizadas, lo que va atestiguando y probando, una vez más, lo genérico como típico - del B.

EXTRAVAGANTE:

B: 128-30: 3 mujeres: 1ª, 2ª, 3ª = proporción 3. Fij. (título, - presentación y apelación) ayuda a representación dramática. Nada de vest. Extravagantes en el amor... 1 B. = 0.6. Podía entrar en "disminuidos; lo incluyo aquí por el título, aunque en el fondo es sinónimo de "lo-co".

NINFA:

B: 111-112: Significado de "joven hermosa, aunque no se nos revela. Indeterm. por poliv. 1 persona de ninfa.

B: 112-114: "Sale V. y 3 ninfas, aunque sólo interv. 1: 1ª. No sabemos si son diosas o jóvenes hermosas. Quizá biv. Dialógicamente sólo interviene una.

A: 342: Interv. dialógica: 1, proporción: 1; aunque hay más - en "todas". Puede ser deidad de las aguas, joven hermosa o ambas cosas a la vez.

Por tanto:

- Personaje en 3 B. = 1,8%.
- Interpretación dramática = 100%.
- Fij. ayudan a interpretación dramática = 100%.
- Nada de vestuario: no hay vestido "de ninfa".
- Incluidas en tema de amor (demostrando la importancia del tema).
- No sabemos con certeza su verdadero significado. Quizá en un 50% sea el de "joven".
- Indeterm. coge al personaje por polivalencia semántica: 100%.
- Indeterm. psicológica del personaje = 100%.
- Personaje genérico, representativo = 100%.
- 4 personas de ninfa en 2 B. = proporción personas-personaje : 2.

BAILADORA: Bernarda: cualidad de personaje, lo computo en inde
term.)

INFANTA:

C: 96-103: Fij. (present. narrativa por mús.) ayuda a represen
tación dramática. Personaje-pretexto. Tema: amor. No
vest. "de infanta". 1 personaje en 1 B.: proporción:
1.. Biv.

FIGURA:

A: 211: 2 mujeres 5a, 6a, en 1 B. =proporción: 2 Fij. ini-
cial, fij. particular (por presentación narrativa).
Fij. ayuda a representación dramática. Nada de vest.
Significa: persona ridícula, (de mala traza). Pode-
mos ver también la indetermin. psicológica.

A: 253: Ma, Catalina.

A: 343: mujeres 1a, 2a, 3a.

Ambos B. mismas características que el anterior, -
figura así el personaje en 3 B. = 1,8%.

DEMONIO:

A: 251: 4 mujeres: Antonia Patata, Antonia, Catalina, Jose-
fa, en 1 B. = 0.6%. Proporción persona-personaje: 4.
Indicación de vest. Fij. y vest.: ayudan a represen
tación dramática. Personaje-pretexto y símbolo. In-
determ. psicológica.

PEREGRINO:

A: 248: no sabemos cuántas mujeres. Sólo se sabe que son pe
regrinos por la vestimenta y acot. Salen para cantar
y mudanzas. No interpreta la mujer el personaje si-
no un bloque de personas: "todos". Este personaje -
interpret. por bloque: mismas características que -
los vistos.

CARDENAL:

A: 342: 1 mujer en interv. mímica, en 1 B., = 0,6%. Fij. por vest. → representación dramática. Total indetermin. - psicológica. Vest. "de cardenalito". Personaje pretexto.

HOMBRE:

A: 346: Camacho y Perico. Pers. genérico y representativo. - Fij. (suponemos que por vest. apelación, acot.) ayudan a representación dramática. Biv.: 50% directa, 50% indirecta. Nada de vest. Quizá: personaje-pretexto. En 1 B: 0,6%. Tema: amor.

ZAGAL:

B: 123-4: Manuela y Antonia. Fij. (por disposición de otra persona) ayudan a representación dramática. Personaje-pretexto. Nada de vest. Biv. Tema: amor. En 1 B.: - 0,6%.

FELIGRES:

B: 44-46: Interv. conjunta: dos mujeres y por separado también: mujer 3ª, que es una de estas dos, luego: proporción en tres personas y personaje = 2. Fij. (por apelación) ayuda a representación dramática. Nada de vest. Carácter genérico-representativo. Indeterm. psicológica. Biv. indir. por representatividad de la Gª. En 1 B.

VECINA:

A: 338: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª. Indeterm. psicológica. Biv. Indeter. estructural.

C: 357-62: Anay., Ger., María. Menos en Anay., sigue predominando la indeterminación psicológica. Biv. indirecta. Quizá: personaje-pretexto.

A: 219: es el mismo B. que el anterior, representado por - otra compañía.

Por tanto:

- En 3 B. = 1,8%.
- Fij. 100% (apelación), ayudan a la representación dramática: 100%.
- No vestuario.
- Indeterminación psicológica: sigue predominando: 90% (mínimo).
- Indeterminación pers. por no deslinde claro: como sinónimo de Mujer: 100% → inconsistencia, de tal personaje.
- Indeterm. estructural: 20% más o menos (en 1 de las 4 mujeres).
- Biv. clara = 50%, indirecta = puede que el 50% también.
- Se persigue lo genérico: representativa vecina-Mujer = 100%
- Puede que en 50% sea personaje-pretexto.
- Proporción entre personas y personaje = entre 3 y 4.

VIEJA:

- A: 248: Niña. Posibilidad de vest. que sirve para deslindar el personaje "vieja" de la cualidad: pobre. Fij. (por - vest.) ayuda a representación dramática. Personaje-genérico-representativo y sobre todo en la cualidad.
- A: 341: 2 mujeres en interv. dramático-mímica. Vest. de vieja que deslinda el pers. de la cualidad. Fij. (vest. y descripción deíptica). Personaje representativo y genérico. Personaje-pretexto.
- B: 76-8: dama, vieja. Fij. (vest.) ayuda a representación dramática. Por acot. y vest.: no es "tía" (cualidad). Indeterm. en la no separación de personajes distintos o de pers. y cualidad.
- B: 60: una vieja. Como el anterior en cuanto al personaje, - cualidad e indeterminación. Nada de vest. Biv. por "to

dos".

- C: 239-40: Vieja. Fij. (indirecta). Nada de vest. quizá: ligero - pretexto. Indeterminación psicológica.
- A: 214: Beat., Josefa. Luisa. Mismas características. Biv.
- A: 224: Cat. Fij. (acot., nos lo dice ella misma). Representativa-genérica. Indeterminación psicológica individual.
- A: 245: M^a de S. Pedro, Antonia. Posibilidad de vest. característica. Fij. (por alusión indirecta, quizá por vest.). Fij. (y quizá vest. ayuda a representación dramática). Sentido genérico-representativo. Indeterminación psicológica. Personaje-pretexto. Quizá biv.
- A: 224: aludidas.
- C: 60: aludidas.

Por lo tanto:

- Figura el personaje en 8 B. distintos = 4,8%.
- Fij.: 100% (nos lo dice ella misma, se nos lo dice indirectamente, por vest., por descripción deíptica).
- Fij. ayuda a la representación dramática del personaje: 100% (el vest. en un 40% ayuda a esta fijación) representación dramática.
- Sentido genérico y represent.: claro en un 60% (por lo menos).
- Indeterminación psicológica clara: en 3 B. = 40%.
- 5 B. con 1 vieja, 2 con 2, 1 con 3; proporción numérica: 1-2 (71%).
- Indicación de vest. en 4 B. = 55%, lo que nos lleva a afirmar la posibilidad de un vest. "de vieja", pues: salen "de viejos" (2 B.), con carátula de vieja (1 B.), con toca y anteojos (1 B.), "descúbrese el manto" (1 B.), indicando así parte de tal uniforme.

- Biv. en 2 B.: 28%, muy leve, pues en uno no es seguro y el otro es a través de "todos".

- Personaje-pretexto: en 3 B.: 42%.

- El vest. "de vieja" hace que verdaderamente sea éste el personaje interpretado en la duda entre personajes y cualidad, deslindando así el vest. al pers. de la cualidad... también la acot. o interlocutores: vieja, viejo... ayuda a la afirmación del personaje...

- Intervención dramático-mímica, no dialógica: en 1 B.: 14%.

- Indeterminación como tal personaje: en 2 B.: 28% (no meridian claridad en la separación de pers. distintos o de pers. y cualidad).

- En 1 B.: posibilidad de identificación sinonímica entre "tía" y "vieja" (14%).

CORTESANA:

B: 111-112: Cortesana. Fij. (presentación) ayuda a representación dramática. Nada de vest. Pers. genérico-representativo. Indeterm. psicológica. Pers.-pretexto. Tema: amor.

CORTE:

B: 111-112: Corte. Podía ir en "abstractos", pues puede indicar un fenómeno separado mentalmente del objeto que lo produce -vida, personas, costumbres... de los que viven en la 'población' del monarca-, pero como no está tan claro como otros abstractos -los de cualidades abstraídas-, por eso lo incluyo aquí, aunque muy bien puede ir en "abstractos", incluso creo que debería ir ahí...

B: 80: Corte. Mismas características que el anterior. Psicológicamente está más determinada. Por tanto:

- En 2 B. = 1,3%.

- Fij. (acot., presentación de sí misma) ayuda a representación dramática: 100%.
- No hay vestuario de Corte.
- Ligera indeterminación psicológica = 50% como máximo.
- Personaje prosopopeico = 100%.
- 1 mujer de Corte en cada B. = proporción: 1.
- Tema: el amor. Alrededor de él gira el personaje.

EXTRANJERA:

- B: 91-3: 4ª. Fij. (definición por sí misma) ayuda a representación dramática. No vest. Sentido genérico. Bivalencia indirecta (por representatividad del G? Gª).

RICA:

- B: 41: mujer 2ª. Fij. (lo dice ella misma) ayuda a representación dramática. Nada de vest. Levedad de pers. (pue de ser considerada como cualidad de Mujer). Biv. indirecta. Tema: el amor.

BEATA:

- B: 122: Beata. Fij. (acot., vest., -interloc: beata-) ayuda a representación dramática. También el vest.: "de beata". Personaje de beata a quien le dicen su verdad: viciosa. Confirmación del pers., igual que otros, por el -vest. (también por interlocutores?). Biv. indirecta. Pers. genérico y representativo.

CARNE:

- B: 46: Mujer 1ª (perdiz), Mujer 2ª (jamón extrem.), 3ª (pollo). Se podría pensar que cada mujer, indetermin., trajese perdiz... etc., para el G? pero me inclino a que las mismas mujeres representen la perdiz, pescada... para dar más motivo gracioso al Baile... Así interpreto las palabras de la Gª

"salgan de presto
las carnes y pescados
y hartemos a este necio..."

Fij. (título, presentación, apelación) ayuda a representación dramática. Prosopopeización del personaje. Nada de vest. (aunque estarían caracterizadas por la perdiz, pescada, o algún objeto que hiciese referencia al personaje). Biv.: en un 30% la mujer 2ª, la cual posee también indeterminación psicológica: 30%. Ligero simbolismo: todos, en bloque son también la Cuaresma ayunante (18).

PESCADO: en el mismo B. y con las mismas características. Mujer 2ª. No existe indeterminación psicológica. Biv.

DIOSA VENUS:

A: 243: Venus. Fij. (indirect. por los músicos, por ambientación de diálogo entre V. y Marte) ayuda a la representación dramática. No vestuario. Biv. Indeterminación por mescolanza de pers. Personaje-pretexto. Indeterminación psicológica. Tema: amor.

B: 112-4: Venus. Semejante al anterior.

B: 151-2: Venus. Personaje-pretexto: sólo en un 25%.

Por lo tanto:

- Figura este personaje en 3 B. = 1,8%.

- Fijación = 100% (interl., indirect. por mús., ambiente de diálogo, título del B., apelación de otro interloc., definición indirecta que el personaje hace de sí).

- Fij. ayuda a representación dramática del personaje = 100%.

- No hay vest. "de diosa Venus" ni "de diosa".

- Biv. en 1 per. = 33%.

- Indeterm. penetra en el personaje en un 60% por mescolanza de personaje por la biv. o por indeterminación situacional -

por poliv. semántica.

- Personaje-pretexto en 2 B. = 66% y algo en 1 = un 7%.
- 3 mujeres de Venus en 3 B.: 1+1+1 = proporción: 1.
- Tema: el amor en torno al que gira el personaje.
- Indeterminación psicológica: claramente en 1 B. = 33%.

MOZA:

- A: 211: Mujer 4ª: semiindeterm. 1ª, 2ª, 3ª: lo mismo.
- A: 214: Josefa, Beatricica, Luisa. Fij → representación dramática. Biv. No vest.
- A: 245: Mª Vac, Isabel de Vitoria = semiindeterm.
- A: 341: en interv. mímica. Distinción de pers. de la cualidad por vestuario. Fij. → representación dramática. Pers -represent. y genér., pretexto. 1 mujer.
- A: 197: cualidad de pers.
- A: 256: cualidad de pers.
- A: 246: Mª, pero: semi-indeterm.
- B: 93: Mujer 1ª, pero: semi-indeterm.
- B: 18: sinónimas de mujer = semindeterm.
- B: 10-12: se las llama mozas de galera: son "presas".
- C: 232: las que interv. en "todos", pero son semiindeterm.
- C: 238: sinónimo de Mujer =semiindeterm.
- C: 342: Menga: quizá sea zagala; la computo indeterm.
- C: 219: semiindeterm.: Mujer,

Así pues:

- No computo como "moza" cuando está aludida por otro personaje, sólo cuando interviene en escena representando el personaje, bien dialógica o mímicamente.

- Aparece en escena apelada con este nombre, por lo menos - en 14 B. distintos; algunos más no los he tenido en cuenta por ser sólo una simple y clara denominación.

- De estos 14 B. en 4 de ellos: simple denominación, pues - representa otro personaje = ventera, labradora, zagala, presas... En otros 7: también simple denominación que no llega a personaje, pues es una Mujer general, cualquiera, con cualidades de "moza", joven, valiente; por eso las computo como indeterminado. De éstos quizá el A: 211 podría representar pers. de "moza", pero no hay ninguna seguridad para ello, pues la simple apelación no sirve... En A: 245: no está claro tampoco el sentido del texto de "moza", aunque salen "de gala", por eso: también la computo indeterminado.

- Por lo tanto: sólo 2 B. pueden tener tal pers. -aunque - uno: A: 214 lo podríamos juzgar como el A: 211: indeterminado.- Es decir: Aunque sólo con claridad aparece como personaje en 1 B. A: 341, sin embargo admitimos también su existencia en el A: 214, - por tanto: 2 B. con tal personaje = 1,6%.

- 4 mujeres en los 2 B.: 3+1 = proporción 2.

- Fij.: 100% (apelación, contexto, acot., contraposición indirecta, quizá vestuario) ayudan a representación dramática = 100%.

- Representación dramática mímica, no dialógica: en 1 B. = 50%.

- Biv. en 1 B. = 50%.

- Por la fij. e intervención mímica: poca importancia, levedad del p.

- No hay indicación de vest., aunque quizá en 1 esté vestida de algo característico frente a "vieja"; habría vest. por lo menos indirecto, pues la vieja que actúa con ella lo tiene, y esto ayudaría a deslinde de personaje : moza, de la cualidad del mismo: madre, por vestuario. No hay pues vest. "de moza", aunque en 1 = 50% podamos adivinar su existencia (indirecto y para deslinde de cualidad).

- Pers. representativo y genérico, pretexto: en l B. = 50%.

DAMA: (No computo a la dama aludida sino a la que interviene en escena.)

- A: 203: Baile narrado: suponemos que se adelantaría...etc. Mímicamente intervendrán más; dialógic.: 1: D^a Elvira. Tema: amor (caballeresco), caballero-dama.
- A: 204: Mismas características y estructura. Es esposa (cualidad de pers.) de Rugero, francesa y perteneciente a la nobleza.
- A: 199: mismas características que el A: 203. 1 mujer.
- A: 274: Mujer ("dama" en la acot.). Significación: señora de -Corte, y quizá también: mujer galanteada. Posibilidad de biv. implícita, indirecta (por el G°). Pers.-pretexto (más o menos claro).
- A: 275: 1^a, 2^a, 3^a, dama. Nombre del empleo -como galán, dama, dueña, G°, en la comedia- interpretando tal o cual -pers. aquí: "enferma" y así pues como tal la computo).
- A: 278: mismas características que el anterior (sentido de: mujer galanteada. Representa a Mujer no determinada).
- A: 341: Sinónimo de Mujer. Sig.: Mujer galanteada. Representación semiindeterminada.
- A: 230: Aludidas indirectamente por Bezón. Quizá sean las 4 - que dialogan con él. Las computo por indeterminado.
- A: 340: Inés. Sig.: mujer, y mujer en esfera del galanteo. Indet.
- A: 342: el empleo de dama es sinónimo de mujer que representa el pers. de discípula.
- A: 191: empleo de dama sinónimo de mujer. Computo por indet.
- A: 343: sig.: mujer! Computo por "figuras".
- A: 192: empleo; representa pers. de portuguesa y gallega.

- A: 190: Sig.: mujer galanteada. Lo computo por semiindeterm. Belisa y Flora, que son zagalas, son también llamadas "damas hermosas": cualidad de zagala: mujer galanteada.
- A: 227: Luisa: pers. de Puente. Significa: mujer general o noble, rango social elevado, "señora"... "de categoría"... etc.
- B: 114: La 2ª y 3ª: empleo solamente, pero además hay otra - "dama" como personaje y significa: mujer general o noble, rango social elevado, "señora". Quizá ligero pretexto. Pers. genérico y representativo.
- B: 118-120: empleo. Sinónimo también de mujer... pero esto es lógico en el empleo... lo mismo que galán = hombre, dama = mujer; pero sólo computo por mujer cuando es personaje mujer... no cuando es empleo... Así que cuando indique: empleo, se sobreentiende que en él va también mujer, pero no personaje mujer...
- B: 96: Empleo. Sign.: mujer y mujer en esfera del galanteo.
- B: 141: Se las llama así como sinónimo de mujer y de mujer galanteada: "hermosas damas".
- B: 79: Así se la llama a la Gª, como sinónimo de mujer y de mujer galanteada, quizá también mujer de Corte: posición elev.
- B: 60: empleo = sinónimo de mujer 1ª, 2ª, 3ª con signif. de mujer. Otras aludidas con signif. de mujer y de mujer galanteada.
- B: 121: dama. Repres. pers. de "dama" con el signif. de mujer y de mujer galanteada (aunque por acot. e interloc. - puede ser también empleo. 1 mujer. Quizá biv. implícita. Pers.-genérico y representativo.
- B: 107-8: aludidas. Signif.: mujer y quizá también mujer galanteada. Después salen 4 que son parte de estas damas: son pedidor.

- B: 101-2: aludida. Signif.: mujer y mujer galanteada.
- B: 44-6: así se llama la G^a, que es calle. Signif.: mujer de - categoría, elegante, rica: estamento social elevado: señora.
- B: 5: 4 mujeres indeterminadas. Se las llama damas. Signif. de mujer.
- B: 18-9: Semejante al anterior. Signif.: mujer, quizá también mujer galanteada.
- B: 23: Semejante al anterior. Quizá empleo. Signif.: mujer y mujer galanteada.
- B: 76: Quizá empleo.
- B: 10-12: Pers. "presa". Significa: mujer.
- B: 69: Pers. "vendera". Signif. mujer, mujer en la esfera del galanteo.
- B: 190-5: Semiindeterm. Signif.: mujer, mujer en la esfera del galanteo, mujer galanteada.
- C: 214-18: Dama. Significa: mujer, distinguida, de cierto rango, en esfera del galanteo. Posibilidad de biv. por representatividad dramática de Noche y Sueño. Pers.-pretexto. (En este mismo B. a la fregona se la llama "dama": significado: mujer y mujer galanteada.)
- C: 106: Aludida por el 3º: signif.: mujer galanteada; por la 1ª: signif: mujer y mujer en la esfera del galanteo; por el Gº: signif.: mujer en la esfera del galanteo.
- C: 198: aludida. Signif.: mujer.
- C: 207: aludida. Signif.: mujer.
- C: 237: el Gº es pregonero de damas = mujeres. El 1º quiere - "dama" al uso : signif.: mujer y mujer en la esfera - del galanteo. Las mujeres que salen a escena son damas = mujeres... semiínd.
- C: 291: Aludida. Signif.: mujer y mujer galanteada; pero qui-

zã sean estas damas las mujeres que aparecen, entonces podría representar pers. de dama; como no está claro: aludidas o mujer: semiindeterm.

- C: 313: aludida. Signif.: mujer y mujer en esfera del galanteo.
- C: 322: aludida. Signif.:mujer y mujer en esfera del galanteo.
- C: 336: empleo; quizá representan personajes de compañeras de jaques.
- C: 376: aludida por el criado del G°: signif: mujer distinguida, mujer galanteada. Otra alusión con el signif. de mujer.

Por consiguiente:

- Aparece la palabra "dama" -aunque con sentido y finalidad variada- por lo menos en 41 B. = 22% (sobre los 166 B.).

- De éstos sólo en 7 como máximo -4%- representa el personaje de "dama". En los restantes está aludida o representa otro personaje.

- Cuando se habla de "dama" en estos B. en los que no llega a formar pers., se hace con el significado de "mujer galanteada" (3 B. como mínimo), "mujer" y "mujer galanteada" (12 B. mínimo), "mujer" y "mujer en la esfera del galanteo" (4 B. mínimo) (19), - "mujer de categoría, elegante, rica, estrato social elevado, señora" (4 B.).

Con tal vocablo, pues, se ennoblece a la Mujer genérica - bien por su posición o porte social y sobre todo por su relación con el mundo galante-amoroso: en 15 B. existe el significado de "mujer galanteada" ... (aunque también el galanteo sea tópico, - irónico, negativo: "mujer galanteada" o "mujer en la esfera del galanteo"....)

- "Dama" como empleo (galán, barba, dueña, dama, G°, en la comedia) podemos atestiguar en unos 10 B. = un 35% (sobre los -

37 B.).

- . Es sinónimo de "mujer" que interpreta tal pers.; lo computo como mujer sólo cuando es pers. mujer, no cuando - empleo...
- . Coincide a veces con el empleo de la comedia y entonces aparece acompañado del empleo de galán; en otros casos este empleo de "dama" está muy difundido: ¿Pers.? ¿em-pleo? ¿ambas cosas? -- indeterminado.

- Por eso "dama" deja de ser empleo para formar tal pers. de "dama", o dicho de otro modo: pers. y empleo coinciden si hay enfrentamiento dramático y dialógico con el galán en la proporción de 1 contra 1: si las mujeres son damas: 1+1+1+1 que se enfrentan a un galán 1: entonces más que el pers. de "dama" prevalece el de mujer... O también cuando aparece sin galán pero por acot., descripción... etc., es "dama" = señora distinguida...

- De ahí que sólo atestigüemos este pers. de "dama" en 7 B. = 4%.

- . Fij (título, acot., interlocutores, denominación por G? descripción narrativa, vestuario, presentación) 100% → ayuda a representación dramática del per.: 100%.
- . Aunque en algunos B. -los narrados- pueden intervenir - más mujeres de "dama", dialógicamente: 7 mujeres de "da ma" = proporción: 1.
- . Ninguna indicación de vestuario = no hay vestuario de - "dama" aunque en un B.: B: 121, implícitamente puede - existir, pues aparece "de gala" = manto y basquiña...
- . Tema fundamental: amor galante ideal, amor-galante-dine ro.
- . En un 60%: posibilidad de biv. implícita por representa tividad de otro personaje (en 4 de los 7 B.).
- . Pers.-pretexto: como máximo en 3: = un 30%.
- . Pers.-genérico y representativo: en 2 B.: = 28%.

- . La significación de "dama" es también variada: "mujer - galanteada", "noble y distinguida" quizá, "señora de Corte", "de rango social elevado", "de cierto rango", "mujer", "mujer en la esfera del galanteo", siendo el más importante y general el que hace relación al galanteo - (dama y galán).

MADRINA:

A: 193: Narrado. Ninguna acot. Se adelantarían... Nada de vest. Pers., pues, supuesto. Fij. representación dramática...

Así pues sinteticemos todo este bloque:

- 25 pers. (sobre los 102) = 24%, en 37 B. = 22% (sobre los 166).

- El pers. representa dramát. su papel.

- Fijación: ayuda a la representación dramática del personaje = 100%.

- Fijación: 95% (presentación por los músicos, vestuario, título, presentación y apelación por el G°, presentación narrativa por los músicos, presentación narrativa, apelación, por disposición dialógico-narrativa de otro pers., nos lo dice el pers. mismo o indirectamente, descripción deíptica, acot., título, present. por la Gâ, interloc., indirectamente por los músicos, ambientación de diálogo, definición indirecta que el pers. hace de sí, contexto, contraposición indirecta).

- De los 25 pers. en 8 de ellos hay indic. de vest. = 37%; es decir: hay "vest. de" en un 25% (sobre los 25 pers.), pues en dos pers. solamente existe indic. en unos y no en otros; por tanto: entre 25 y 37% la existencia de "vestuario de"... Con seguridad hay vestuario de gallega, demonio, cardenal, beata... lo que ayuda especialmente a la representación dramática del pers. También vest. de portugués, vieja, hombre. Quizá también de moza y dama...

- Biv.: en 8 pers., quizá en 9, pero plena sólo en 2 (es de cfr que si en Vieja es biv. en A: 213, lo es también en C:96...) = 23% como máximo y total sobre los 25 pers.

- Pers.-pretexto: en 14 pers.; plenamente en 8 pers. = 45% en total.

- Distribución n° de personas y personajes: proporción: entre 1 y 2; como hay 12 personajes de 1, y 9 de 2, la proporción ideal y real: 2.

- En cinco personajes por lo menos la indetermin. penetra, - dándose plenamente (100%) sólomente en 3 personajes, y en un total general en este bloque del 16%, siendo las causas principales: falta de claridad en el argumento, poliv. semántica, no deslinde claro del pers. e indeterminación estructural, no deslinde claro en la separación de pers. distintos o de pers. y cualidad, mescolanza de pers. por biv., situacional por poliv. semántica.

- Pers. genérico-representativo: en un 30%.

- Prosopopeización: claramente en 3 pers. = 12% (sobre los 24 p.).

- El tema del amor: claramente en 10 pers. por lo menos = 41%, y como núcleo temático: los pers. giran en torno a este tema: consultas amorosas, amor galante-ideal, amor-galante-dinero, amor en burla... etc.

- 14 de estos personajes (58%) sólomente figuran en un B., de los que:

- . 1: interv. mímica, con su presencia no dialógica.
- . 2: son narrados, uno de estos interv. en bloque y no dialógicamente, sino para cantar y bailar.
- . 1: interv. en conjunto, como bloque: "dos mujeres" (de feligrés) y por separado.
- . 1: puede considerarse cualidad de pers.: Mujer (rica), sería con más claridad pers. si hubiese más claridad en acot.; gran parte de estos pers. son muy leves y de

poca consistencia... tanto por el n° de veces en que aparecen, como por su esencia dramática.

- Vamos viendo también la relatividad de las clasificaciones, propiciada en parte por la falta de consistencia del pers.: un 83% de estos pers. son muy leves, difuminados, inconsistentes, de escasa entidad vital como tales.

- 2 pers. por su habla: gallego, port. ayudan a repres. dramát.

- La intervención en conjunto, en bloque de algunos pers. - apoya también lo genérico como típico de estas piezas.

- La indeterminación psicológica, como en los bloques anteriores, que puede constatarse, según criterio, en casi todos - pers., está patente por lo menos en 9 pers., plenamente en 5: 20% (sobre los 24 pers.), y semiplena en otros 4: 16% = 36% de los pers.: indetermin. psicológica.

- Pers.-símbolo como máximo en 3 pers.: 12% (demonio, carne, pescado).

- Seguimos viendo y afirmando cómo la fijación hace formar personajes diferentes de un bloque a otro; cómo el vestuario - ("de vieja") ayuda a separar en la duda la cualidad del personaje; cómo el vest. y acot. prevalece sobre la denominación que el pers. (vieja) hace de sí (tía, -cualidad-).

1.12. AUSENCIA DE PERSONAJES

A: 188: Mujer. Dice que no hay b., ni entremeses, pero nada - más.

A: 190: Dos galanes quieren a una dama hermosa. Semiindetermin.

A: 206: Mujer. Mujer que sale a hacer un baile.

A: 211: Mujer 1ª y 2ª. Mujer 4ª: semiindetermin.

A: 191: Mujer 1ª y 2ª.

- A: 222: Josefa Román es Mujer con guardainfante. Mujer 2ª.
- A: 224: Isabel, que busca sus guedejas.
- A: 230: Mujer 1ª, 2ª, 3ª dialogan con los pers., pero nada sabemos de ellas.
- A: 243: La Autora ¿repres. a diosa, planeta o a mujer cualquiera?
- A: 245: Mariana Vaca: semiindeterm. quizá: Mujer "de gala".
- A: 246: Semiindeterm: mujer cualquiera compradora de manos blancas.
- A: 248: Luisa, Josefa, como medios despersonalizados para la acción. Una mujer que no sabemos quién es. La Autora tampoco está determinada.
- A: 251: Quizá Mª; 3 mujeres hacen de artificio y de Mujer-indeterm.; luego por biv. pueden entrar en este bloque, lo mismo que casi todas las mujeres del B.
- A: 256: Mujer 2ª, 3ª.
- A: 278: Dama 1ª, dama 2ª.
- A: 340: Inés: semiindeterm. Mujer 2ª: indeterm.
- A: 341: Mujer 1ª y 2ª: indeterm. Otra mujer que interviene micamente se dice de ella "dama": semiindeterm.: mujer-galanteada.
- A: 345: Mujer 1ª y 2ª. La 3ª y Josefa: más indeterminadas aún.
- A: 346: Marica y Catuja: semiindeterminadas.
- B: 4-5: Mujeres: semiindeter. Actúan en "todas" y en mujeres.
- B: 12: Mujer 1ª: semiindeterm. Puede ser ayudante de alcalde...
- B: 18-9: "Sale Gª y mujeres": semiindeterm. Actúan sólo en "todos".
- B: 19-21: Mujer genérica en lucha por el dinero del hombre.

- B: 21-22: Mujer 1ª y 2ª.
- B: 23-4: Semiindeterm. Actúan en "Todas". Mujer pedidora en el amor.
- B: 40-3: Semiindeterm. Mujer 3ª: Mujer en busca de marido.
- B: 50-1: Mujer 2ª y 3ª: sólo aparecen para poner paz entre Menga y Bras.
- B: 53-5: Mujer 2ª, 3ª, 4ª: Semiindeterm: Mujer que quiere que la quieran...
- B: 59: Dama 1ª, 2ª, 3ª: semiindeterm: Mujer en general frente al amor.
- B: 81: mujer 1ª: semiindeterm.: Mujer y amor...
- B: 90: mujer. Mujer cualquiera que se inclina a la templanza, al justo medio...
- B: 91: Semiindeterm: 1ª, 2ª, 3ª: Mujer y amor.
- B: 93-6: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª: semiind.: combatividad de la Mujer en el amor...
- B: 96-8: semiind. Mujer ante el amor; 2ª: celosa, 3ª: esquivaba...
- B: 109-110: semiindeterm.: Mujer en busca del amante perdido: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª (estas dos últimas podían ser "pedidoras" pero permanece más el aspecto de semiindeterm.).
- B: 116: De las tres mujeres sólo habla la 1ª, las otras en act. mímica. Puede ser ayudante del juez... pero: indeterminada.
- B: 142-4: Semiindeterm.: Mujer ante el amor. 1ª y 2ª.
- B: 147-8: Semiindeterm.: Mujer ante el amor. Marica y Catuja.
- B: 61: Semiindeterm.: Mujer ante el amor. 2ª, 3ª, 4ª.
- C: 37-40: Semiindeterm.: Mujer frente al hombre. Mujer 1ª (pide)
- C: 58-64: Semiindeterm.: Mujer frente al amor. Padecen: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª (podían ser también "enfermas" pero prevalece

más la indetermin.).

- C: 92-5: "Salen 4". Interv. en "todas" con una frase. Bernarda: Mujer ante el amor: semiindeterm.
- C: 96-103: Mujer 1ª: completamente indetermin.,
- C: 104: Semiindeterm: Mujer y gustadora de usos nuevos: 1ª, 2ª, 3ª, 4ª.
- C: 145: Indeterm.: Bernarda y mujer 2ª.
- C: 190-5: Semiindeterm: Muj. ante el amor, gustos y voluntad... 1ª, 2ª, 3ª. Como bloque: mujer ante el amor...
- C: 196-200: Indeterm. o semiindeterm.: 1ª: mujer compradora de, sin dinero...
- C: 201-6: Mujer 2ª, 3ª, 4ª, semiindeterm.: mujer compradora y - ante el amor.
- C: 207: semiindeterm.: mujer 2ª: tiene una gran dote...
- C: 211-13: Mujer 2ª: semiindeterm.: mujer en general que pide en el amor.
- C: 219-222: Mujer 1ª y 2ª. Semiindeterm: Mujer ante el amor: es - necesario el dinero para enamorar...
- C: 230-6: Semiindeterm. 2ª, 3ª, 4ª. Mujer que va a la compra de aguas. La 3ª está un poco más determ... Biv. también en estos pers...
- C: 238: Semiindeterm. Mujer y otra que interviene mímicamente. Mujer que está como mercancía en la almoneda y na die la compra aun de balde y siendo moza...
- C: 265: mujer 1ª, 2ª, 3ª: semiindeterm. Hostigación dialógica con el Gº respecto al pedir y al dar... Mujer que pide dineros...
- C: 290-3: 2ª, 3ª: semiind.: Mujer tras dinero del hombre.
- C: 299-304: Mujer 1ª y 2ª (por título B. y sujeción a pers. prin cipales pueden ser ciegos, pero no hay nada que lo in

dique). Indeterm., a lo más: ligera semiindeterm. en la 1ª.

- C: 310-15: mujer 2ª: semiindeterm.: mujer en general en lucha - con el hombre que quiere enamorar y no da, rasgos de pedidora...
- C: 319: Mujer 3ª: indetermin. Al actuar también con otras en - "todas": ligero rasgo de "pedidora": como bloque = se miindeterm.
- C: 320-3: Mujer 1ª, 2ª, 3ª, 4ª. Podría haber biv.: Indeterm. y - pedidora... Indeterm. o semiindeterm.: Dialogan con - Bezón sobre el dar y no dar... de modo general y tópico; por eso no son pedidoras propiamente...
- C: 342-9: Indeterm. mujer 2ª. Como bloque quizá pedidora...
- C: 379: Mujer: semiindeterm.: Mujer genérica que acomete al - dinero...

De todo esto podemos deducir:

- La mujer representa personaje no determinado claramente, personaje sin definir (no es tabernera, zagala, etc.) sino que - se presenta como una mujer cualquiera o como mujer en general - siendo así como representativa genérica de la Mujer en sus múltiples manifestaciones: anhelos, amor, dinero, pensamientos... etc, pero sin llegar a formar personaje; por lo tanto no representa a (Mujer)-zapatera, (Mujer)-zagala..., sino sólo a Mujer... Es decir: no representa personaje determinado, luego: ausencia de personaje o personaje en grado cero.

- Este sentido genérico, indeterminado, ausencia de personaje concreto, es característico en los B., pues aparece la mujer en estas características en 60 Bailes = 36% (sobre los 166 B.).

- Dentro de esta indetermin., lo más corriente es que no sea absoluta, sino que se manifiesta en un rasgo cualquiera (pedidora, amante del dinero, gustadora de galas), aunque sin llegar a formar personaje amalgamado por estos rasgos; es lo que llamo -

pers. semiindeterminado o Mujer semiindeterminada... De los 60 B. en 40 por lo menos encontramos esta semiindeterminación: 66%, so brepasando así a la identerminación absoluta. En sentido amplio apenas existiría la indetermin. absoluta, pues por el mero hecho - de intervenir dialógicamente, ya dejaría la mujer traslucir algo de sí... aunque sea tópico y convención dramática la mayoría de las veces...

- Este bloque es abundante en personajes secundarios, los - cuales no intervienen por sí sino sólo en cuanto que son medio - dramático para el desarrollo de la acción llevada a cabo por los personajes principales (G°, G^a), por eso su intervención dialógi - ca suele ser mínima... Pero también está presente en pers. prin - cipales.

- El tema fundamental de este bloque es: Mujer frente al - Amor; se manifiesta en forma de lucha contra los hombres, asalto a su bolsa...

- En algunos de estos B. puede ser absorbida por los perso - najes principales, centrales, por contexto y ambientación: ayu - dante de alcalde, zagala, pedidora, ciega... No habría ninguna o poca dificultad en hacer que represente tal personaje, aunque im - buidos de indetermin.

- Prueba de esto es que a veces se nos presenta totalmente indeterminada individualmente, pero en conjunto las diversas mu - jeres forman un todo característico y podían como bloque formar personajes: pedidora, pero tratadas individualmente se nos mani - fiestan como más semiindeterm.: mujer con rasgos de, quedando - así el pers. como difuminado en estas vertientes. Así: B: 23-4 - (pedidoras), B: 53-5 (zagalas), B: 142 (discípulas, pues la G^a - es catedrática de amor), C: 58 (enfermas de amor), C: 265 (pedi - doras), C: 290 (pedidoras), C: 319 (pedidoras), C: 342 (pedido - ra).

- Este rasgo que borra la indeterminación absoluta es una - cualidad (de personaje o: Mujer): B: 96: celosa, esquivia, en el amor; B: 109: Mujer 4^a: pedidora; B: 211: Mujer 2^a: pedidora.,,

no llegando a formar personaje, sino sólo cualidad, porque prevalce más el sentido genérico de Mujer.

- Encontramos también en este bloque la biv. (mujer-personaje o-indeterminado y conciencia de actriz ante público).

- También el pers.-símbolo, pero sólo en un B. y rebajo el simbolismo por la claridad y explicación del símbolo.

- Lo característico de este bloque es pues:

- | | | |
|---|---|---|
| . la representatividad | } | atestiguable en un 80% (de los Bailes con tal personaje). |
| . sentido enérgico | | |
| . personaje-pretecto | | |
| . No existe fijación de pers., ni vestuario determinado, debido a la esencia misma del mismo... | | |

- Sólomente en algunos Bailes la indeterminación absoluta - es más patente, pues su actuación dramática es confusa; no sabemos qué personaje puede representar o para qué sale...: A: 243: la Autora ¿?; A: 341: mujer 1ª, 2ª: no variaría nada si fuesen - hombres; A: 211: 1ª y 2ª ¿?; C: 96-103: ¿para qué está en escena? puede sobrar... C: 319: individualmente ¿para qué sale? sobra también (pero como bloque: pedidora).

- Observamos también su intervención mímica (y en coro: B: 151, por lo que por actuar en coro no lo computo, pues no actúa individualmente, de tenerlo en cuenta: semiindeterminada: mujer ante el amor).

- Por lo menos en 50 Bailes representa a la Mujer en general, genérica: grado cero de personaje. En los restantes Bailes, (unos diez más o menos) puede representar a Mujer, pero también a otro personaje: no claridad.

- Podemos, pues, afirmar la existencia particular y característica de este último bloque, formado por la mujer genérica difuminada, sin definir, ausencia de personaje o pers. en grado cero.

Una vez ya estudiados los bloques por separado, si echamos una ojeada al conjunto llegamos a las siguientes conclusiones:

2.- Nº TOTAL DE PERSONAJES Y POR BAILES Y BLOQUES

Alegóricos -----	15 pers. en 6 Bailes	
	(9%)	(3%) (20).
De bajo mundo -----	4 pers. en 12 Bailes	
	(3,9%)	(7,2%).
De oficios -----	22 pers. en 37 Bailes	
	(21,4%)	(7,2%).
De fenómenos naturales y astronómicos -----	9 pers. en 6 Bailes	
	(8%)	(3,6%).
Campestres -----	4 pers. en 23 Bailes	
	(3,9%)	(13,7).
De cosas inanimadas -----	7 pers. en 6 Bailes	
	(6,8%)	(3,6%).
Disminuido -----	3 pers. en 14 Bailes	
	(3,9%)	(8,4%).
Relativos al parentesco -----	6 pers. en 7 Bailes	
	(5,8%)	(4,3%).
Relativos al mundo del teatro -----	2 pers. en 6 Bailes	
	(1,9%)	(3,6%).
Del mundo animal -----	5 pers. en 2 Bailes	
	(4,9%)	(1,2%).
Varios -----	24 pers. en 36 Bailes	
	(23,5%)	(21,6%).

Sin definir, genérico, ausencia de
pers. o pers. en grado cero ----- en 60 Bailes
(36%).

Así pues:

Bloque que abarca más personajes:

Varios (24).
Oficios (22).
Alegóricos (15).

Bloque cuyos personajes figuran en más Bailes:

Indeterminación (60).
Oficios (37).
Varios (36).
Campestres (23).

De lo que podemos establecer que la primacía de los bloques por la abundancia de los personajes y en expansión en los Bailes, es la siguiente:

Varios
Oficios

Indeterminación (precediendo o siguiendo a los dos bloques anteriores -Varios, oficios-, según se enfoquen las características específicas de este bloque).

En el polo opuesto estarían los bloques de:

Mundo animal
Mundo del teatro.

Notemos también que siendo lo más frecuente que el personaje figure en uno, dos o tres Bailes distintos como máximo, hay algunos que destacan por la frecuencia de su aparición:

Zagala: 21 Bailes
Vendera: 8 Bailes
Enferma: 8 Bailes

Vieja: 8 Bailes
Dama: 7 Bailes
Sin definir: 50 Bailes, por lo menos, de los 60.

3.- TEMA SOBRE EL QUE GIRAN LOS PERSONAJES

- Alegóricos:
Amor = 40%.
Vicios y virtudes de Corte, relatividad de la suerte...
- De bajo mundo:
Amor como núcleo general.
- Oficios:
Variedad de temas, siendo los principales:
 - . Costumbrismo en sus múltiples facetas, en visión las -
más de las veces humorística-irónica-satírica.
 - . Amor.
 - . Pedir y dinero.
- Fenómenos naturales y astronómicos:
También variedad, predominando:
 - . Costumbrismo.
 - . Amor.
- Campestres:
Por lo menos en 90%: Amor.
- De cosas inanimadas:
Claro predominio del tema costumbrista.
- Disminuido:
Predomina el tema del Amor; también bastante el costum-

brista.

- Parentesco:

Amor: por lo menos en un 20%.

Dinero-amor: por lo menos en un 25%.

- Mundo del teatro:

Tema fundamental: los comediantes y su mundo.

- Mundo animal:

Asunto indiferente; quizá sobresalga el costumbrista.

- Varios:

Amor: por lo menos en un 70%.

- Per.-genérico-grado cero: Amor: tema fundamental.

Dinero: como derivación del
amor...

Por tanto, dentro de la variabilidad de temas, resalta en -bruto el Amor como eje fundamental que guía a la mayoría de los personajes. Así en mayor o menor escala está presente por lo menos en 9 de los 12 bloques, siendo más abundante el bloque de - los personajes campestres, donde aparece como tema casi único y exclusivo. Le sigue en importancia el tema costumbrista (tipos, paisaje, ambiente, gustos). Estos dos temas son los que hacen girar al 90% de los personajes.

4.- VESTUARIO

Es frecuente que el personaje aparezca en escena con algún instrumento que le caracterice. Vg.: el sol, con un sol en la cabeza... etc., pero esto, aunque sean también elementos caracterizadores, no son propiamente vestuario, vestido. Por eso teniendo en cuenta sólomente el texto -no la suposición de cómo vestiría

el personaje- y sus acotaciones, podemos afirmar la existencia - segura de vestimenta tópica y generalizada, en los siguientes - personajes:

Alcalde
Doctor
Gorróna
Dueña
Aldeana
Loca
Pobre
Gallega
Demonio
Cardenal
Beata
Portugués
Vieja.

Estos aparecen en acot.: "vestido de" o "de". En otros, aun que no aparezcan en estas acotaciones de forma explícita, podemos deducir, por relación indirecta (Ventera), suposición y - fuerza del tópico (Zagala), descripción de la música (Maya), forma de aparecer en escena (Tía), esencia misma del personaje (Hombre), por contraposición con Vieja (Moza), o por el atuendo con que se presenta: manto y basquiña (Dama), que tiene también un - vestido característico, tópico. Así pues, podemos añadir a - los anteriores, los siguientes deducibles:

Ventera
Zagala
Maya
Tía
Hombre
Moza
Dama.

Como máximo, pues: 22 de los 102 personajes (21%) poseen esta vestimenta genérica, tópica y representativa...

Alguna vez el vestuario ayuda en la duda a deslindar al personaje de su cualidad, aunque el personaje (vieja) se defina en la cualidad (tía).

5.- REPRESENTACION DRAMATICA

El personaje representa siempre (98%) dramáticamente su papel como tal personaje, aunque su presentación suela ser mínima y poco dialógica. En algunos casos es sólomente mímica, con sola su presencia, sin hablar. También se da en los Bailes "narrados".

Causa importante de esta representación dramática: la fija-ción. Por lo tanto podemos afirmar que todos los personajes se -representan dramáticamente, aunque esta representación dramática no verse sobre rasgos esenciales y característicos, los cuales -pueden estar sobreentendidos o en situación metafórica, presen-tando en escena otros no característicos, particulares o genéri-cos.

6.- FIJACION

Si hacemos excepción del bloque de personajes de grado cero, donde no existe la fijación debido a su misma esencia (21) pode-mos afirmar que la fijación se encuentra en un 90% de los perso-najes; colaboran y ayuda por lo menos en este mismo porcentaje a la representación dramática de los mismos.

Textualmente su modo de aparecer viene dada por el mismo título de la pieza, por la aparición del personaje en interlocuto-res y por acotación.

La fijación total = texto y espectáculo, está formada por diversos elementos que actúan separados o unidos en el personaje. Entre éstos los más importantes son: la presentación narrativa - de los músicos, G^a, G^o u otros personajes; apelación de los músicos, G^a, G^o, u otros personajes; vestuario; título de la pieza; acotaciones.

Siguen en importancia: ambientación del diálogo, descripción deíptica, definición de sí mismo que hace el personaje, - definición indirecta, contraposición indirecta, contexto, la - adecuación real entre hombre-personaje, comunión (participación imaginativa) con el espectador, la moda y tradición...

Dentro de la dificultad de inclusión de los personajes en - un bloque u otro, la fijación ayuda a la posible y certera clasificación.

7.- SENTIDO GENERICO Y REPRESENTATIVO

El personaje no representa a un individuo sino a un grupo - determinado, extenso, de personas (Mujer = a cualquier mujer; - Ventera = a la ventera en general... etc.), de aquí que en sus - rasgos predomine más lo tópico que lo típico, lo general que lo particular... por eso actúa con frecuencia "en plural" y en bloque.

Al estar "fijado" (zagala, dueña...) es por tanto representativo; luego podemos afirmar entonces que la fijación es causa de la representatividad.

El personaje desde su mismo nombre en interlocutores: Mujer 1^a, 2^a..., vagamunda, fregona, que es lo predominante frente a - M^a, Francisca, o la costurera de Fuencarral, demuestra este sentido genérico y representativo.

A veces rebaja este sentido genérico y representativo, la concretización del personaje por la cualidad (pobre-ciega, pobre-novia... etc.).

La representatividad que un personaje suele tener no sólo en el sentido genérico, sino en el más concreto: de sus compañeros pers. dramáticos, hace que las palabras de este personaje, - Gã, G° la mayoría de las veces, sean el lanzamiento para la unificación de los demás, que "representados" actúan conjuntamente en "todos". Por la misma representatividad también los personajes reciben biv. indirecta, de grupo.

También existe este sentido genérico y representativo no sólo en la realidad visible del personaje, sino también en la realidad velada-metafórica (fiera- tigre = cuñada represent. y género.: todas las cuñadas pegan al cuñado; onza = vendedora que roba en el peso).

Este aspecto genérico y representativo es importante en los Bailes, configura un bloque importante (60 Bailes = 36%) llegando así a formar un personaje más: el personaje ausente de personaje = personaje en grado cero, o personaje sólo representativo y genérico.

Así pues: atestiguado plenamente en este último bloque; aparece -aunque no como esencia única- de forma más o menos velada en todos los demás. Afirmamos este sentido genérico y representativo (tópico = característica de los personajes y del Baile) como uno de los ingredientes típicos del personaje.

8.- PERSONAJE-PRETEXTO

Entendemos como pretexto no el sentido extensivo de la palabra -afectaría a todos pers.-, sino el más restrictivo: cuando el personaje no es individual y libre persona, sino personaje -

que está sometido a conseguir algo en el conjunto de la pieza y que se comporta de una manera no libre y real sino en ficción - dramática, "para", prefijada de antemano por el autor... sin vida real y propia... marioneta manejada por el autor... De esta manera el pers.-pretexto tiene suficiente valor relevante, vida, por sí mismo y está subordinado de antemano a algo ajeno a él... que suele ser: el humor y la sátira (sátira humorística, humorismo satírico), disquisiciones amorosas, demostración del ingenio humorístico-satírico del autor, un elemento más para la poesía - de conjunto, desfile costumbrista (tipos), desfile general de personajes -- variedad, las respuestas agudas (ingenio, humor) - del G° o de la G^a, una idea o título de la pieza, la marcha general de la acción (un elemento más de ella), el enfoque ingenioso del argumento, el canto y las mudanzas del conjunto...

Contribuye a este pretexto la misma estructura de la pieza: al ser el personaje fijado y "sujeto" dramáticamente a un personaje central - el G° o la G^a en la mayoría de los casos--.

Echando, pues, por lo bajo, atestiguo este pers.-pretexto - en un 56% de los pers., sobresaliendo los bloques de "mundo animal", "en grado cero", "campestres", "oficios".

9.- BIVALENCIA DEL PERSONAJE

Dejando a un lado los posibles casos de trivalencia (dudosos y escasos, pues lo que sería un nuevo personaje lo computamos más bien como cualidad de pers.), es frecuente también que el pers. aparezca en su representación dramática seccionado en dos vertientes: personaje-actriz, actriz-personaje, personaje-personaje, personaje + personaje: "todos", no existiendo la biv. cuando el pers. va acompañado de cualidad, pues estamos entonces en un mismo personaje.

Los dos primeros casos de biv. (personaje-actriz, actriz personaje) se deben a la fuerza que el público ejerce en el personaje, haciéndole desdoblarse, dejar de ser el personaje que ha representado hasta el momento para dialogar hombre a hombre (espectador-actor) con él... Este desdoblamiento, aunque hay casos donde ocurre en la mitad de la pieza, tiene lugar casi siempre, por no decir siempre, al comienzo o al final, o al comienzo y al final.

La comunión con el espectador, la "suposición" es elemento característico, no único, de la biv.

Las dos partes de la biv. pueden darse en la pieza separadamente (ahora es viuda y después ventera) o a la vez, (sin ser - cualidad de pers.). Esto último sobre todo ocurre en los pers. - simbólicos (flor y marca) y representativos (Mujer, especialmente).

Observamos también biv. cuando el personaje es parte de "todos" = biv. conjunta.

Debido a la representatividad del personaje, afirmamos la - posibilidad de biv. implícita, precisamente por la representatividad de otro personaje - Gº, Gª generalmente-. La atestigo en un 15,5% de los personajes como mínimo - hay posibilidad de gran ensanchamiento según la interpretación subjetiva y textual de cada personaje.

La biv. normal, explícita, la atestigo en un 43% de los - personajes; sobresale en los de "fenómenos naturales", "campes- tres", "oficios", "relativos al mundo del teatro", "disminuídos".

10.- INDETERMINACION

A parte de la indeterminación como formante de personaje - último bloque- vemos también que en sentido general, está en ca

si todos los personajes, incluso en los ya fijados y determinados... Es una indeterminación psicológica, humana, carencia de rasgos personales... porque el personaje tiende a representar no lo individual sino lo genérico. En general aunque algunos personajes están un poco matizados individualmente, esto es escaso, esta matización está poco o nada desarrollada, en bruto, por causa también de la poca extensión de estas piezas y de su estructura y esencia dramática... Por eso, con criterio amplio podemos ver en todos o casi todos personajes -principales o secundarios- visos de indeterminación.

Por consiguiente, como causas de esta indeterminación que penetra en el personaje y lo configura, señalamos las siguientes:

- . La fijación, que hace que aparezca brevemente en escena -interviniendo en un rasgo característico de su papel determinado, fijado (en consonancia también con la cortedad de estas piezas, limitadas en extensión como género dramático).
- . El sentido genérico y representativo: incluso cuando hay ligera determinación (suele) ser en el tópico.
- . El pretexto.
- . Falta de claridad en las situaciones, ideas, vocablos -- polivalencia semántica.
- . Imposibilidad de deslindar dramáticamente el personaje de la cualidad o el personaje de personaje.
- . La biv. (siendo entonces sugestiva la indeterminación; - frecuente sobre todo interpretando el personaje de hombre).
- . Por la misma estructura del Baile.
- . Por la "suposición", comunión con el espectador.
- . Por las acotaciones: falta de claridad y escasez (por supuesto que esto es en la pieza leída, textual; en la representada es lógico que tendería a desaparecer).

- . Dificultad de exacta interpretación de ciertos pasajes - (indeterminación textual).
- . En "todos" (indeterminación textual).

Con frecuencia un personaje individualmente =indeterminado, pero el contexto o su introducción en el conjunto hace que pierda la indeterminación.

El personaje también aparece indeterminado cuando sólo sale a escena para el canto o mudanza finales.

Por consiguiente: la indeterminación psicológica en todos - los personajes principales y secundarios (indeterminados como de terminados, fijados) se nos muestra como algo esencial y de lo - más típico del personaje.

11.- PERSONAJE-SÍMBOLO

Entendemos por símbolo la acepción más elemental: un personaje representa su papel real (tabernera, costurera) A, que a su vez en un plano imaginativo B significa otra cosa (murmuradora, ladrona...) dándose esta suma de significados al mismo tiempo - (por eso no hay biv.). Es decir: $A = a+B$, indicando con "a" que en escena el significado real del personaje suele ser de menor - importancia -pretexto- que el B. Tengo también que subrayar que este plano simbólico lo capta todo espectador -lo mismo que el - real- dado lo típico y popular del símbolo, que está hecho a medida del pueblo llano y no lumbrera: es decir: el símbolo viene rebajado por definiciones explícitas del símbolo y declaraciones textuales, descripción de la rama imaginativa... Hace así referencia a la comunicación actor-espectador. También comprendemos este "rebaje" por la misma esencia de la pieza: intermedio, hacer callar al público, atraerles, descanso...

El simbolismo se presenta en los personajes:

- . Por biv. y sentido simbólico del Baile.
- . Por sentido simbólico del Baile (boticario de amor).
- . Por sí mismo: es decir: sin biv. ni sentido simbólico del Baile.

Esto principalmente, pero también:

- . Por el mismo nombre del personaje (Nieve), por la vestimenta y la influencia de otros.
- . Por polivalencia semántica (maulera = vendedora de retales + engañosa).
- . Por el título del Baile ("Los forzados de amor").
- . Por el conjunto de personajes (2ª, 3ª, 4ª... todos juntos son la Cuaresma-ayunante).

He atestiguado, pues, el simbolismo en el 20% de los personajes. Sobresaliendo su presencia en el bloque de personajes del mundo animal y en el de oficios; está ausente en los alegóricos, campestres, cosas inanimadas, relativos al teatro...

Pero es que si nos atenemos a las notas fundamentales que caracterizan al símbolo: sentido distinto del habitual, no tiene una "traducción" exacta (22) como la tenía la metáfora y la alegoría, alude de modo misterioso a una realidad profunda que tiene valor universal, admite una pluralidad de interpretaciones... en este sentido estos personajes no tendrían carácter simbólico que les hemos atribuido, sino más bien carácter metafórico o comparativo; o si queremos ver en ellos cierto simbolismo sería un simbolismo sui géneris, de 2ª fila, concretizado sociológicamente, muy a nivel popular...

Por esta interconfluencia, pues, de planos: real e imaginativo, el personaje está revestido de la asociación de ideas -llámese comparación, metáfora o símbolo...- Si utilizamos el término de "simbólico" lo hacemos de la forma arriba indicada. De to-

das formas no lo considero elemento esencial en el personaje.

12.- PERSONAJE PROSOPOPEICO

La "humanización" del personaje está atestiguada en 41 personajes = 40%.

Se manifiesta incluso en personajes que no intervienen dialógicamente; su sola presencia basta para darles la "animación" necesaria...

Son personajes prosopopeicos todos los alegóricos, inanimados, los de fenómenos naturales, los del mundo animal, unos pocos de varios, y uno también del bloque de teatro.

Aparte de estos puntos claves referentes al personaje que interpreta la mujer hay otros menos estudiados que recaen o bien en el estudio del personaje o en diversos aspectos del Baile en general. Pueden ser objeto de estudios posteriores. Podemos deducir de todo lo visto hasta ahora, los más principales como hipotéticas conclusiones:

- Importancia de la actuación del personaje en conjunto: "todos".
- Clasificación relativa de bloques y personajes.
- No existe la total adecuación verídica entre la realidad vital y dramática del personaje.
- Aparición de la mujer formando parte de los músicos.
- Importancia dramática de los músicos (canto, baile, presentación narrativa).
- Movilidad de la pieza en sí.
- Escasa consistencia de los personajes (muchos sólo apare-

cen en un Baile).

- La "suposición", como elemento importante del Baile.
- Abundancia del tópico en el baile (temas, personajes, situaciones, soluciones, movimiento, vestimenta).

RESUMIENDO

- Bloques principales:

- . Varios
- . Oficios
- . Indeterminación

- Temas principales:

- . Amor
- . Costumbrismo

Si tomamos como típico del personaje aquellas cualidades - que figuran como mínimo en un 50% de los personajes, afirmamos como

- Características no esenciales:

- . Vestuario tópico y genérico
- . Personaje "símbolo"
- . Personaje "prosopopeico"

- Características esenciales:

- . Representación dramática
- . Fijación
- . Sentido genérico y representativo
- . Pretexto
- . Indeterminación
- . Bivalencia (si tenemos en cuenta también la "implícita")

13.- "TODOS" COMO PERSONAJE

Aunque tiene muchas cosas en común con el personaje genérico o en grado cero ya estudiado y muchas veces tiene el mismo valor, no pudiendo en casos hacer una tajante separación, sin embargo este personaje lo vemos aparte, por tener otras cualidades más que escapan a las esenciales de representación general del Hombre o de la Mujer, o a la ausencia de personaje concreto...

No vamos a ver la casuística particular de su composición o función en cada BAILE (lo mismo ocurrirá con los Músicos), pues sólo expondremos sus notas y comportamiento esenciales como personaje dramático. Así, pues, su esencia está formada por la suma total o parcial de los personajes que han aparecido o aparecen en escena. De esta manera acoge una cuantitativa variable: del mínimo de dos personajes actores, hasta el máximo de ellos -9,10,12- incluidos músicos y bailarines...

No aparece -a excepción de A: 337, A: 340, A: 334, A: 343- entre las "Personas" o "Interlocutores" que intervienen en la pieza, debido precisamente a su formación por los personajes allí enumerados; aunque también puede estar formado por otros que no figuran entre "Personas" o "Interlocutores" y sí en la pieza, como por ejemplo los bailarines cuando éstos son distintos de las "Personas"...

Como personaje (amalgama de hombres, de mujeres, o de hombres y mujeres) carece de vida propia, difusa, indeterminada; sólo es un medio para la festiva alegría de las mudanzas del baile... Sirva como ejemplo el C: 75-85...

Algunas personas apenas intervienen en su personaje como tal, aunque aparezcan en "Interlocutores", a no ser que desemboquen en la indeterminación (inanimidad), en el instrumento coral festivo de "Todos"... Valga como ejemplo el A: 253: sólo interviene Josefa, las otras dos mujeres, en "todos": formado por lo menos con tres mujeres, y quizá también por otros tantos hombres.

Pues bien: en la lucha de Cosme contra las hembras, el "todos" - es personaje coral femenino representante de la Mujer, las hembras, pero fijémonos en estos versos:

Cosme - "¡Venganza! ¡venganza!
Todos - ¡Al arma, al arma, al arma!
Cosme - Yo contra las hembras
Todos - y ellas contra Rana".

Notemos que no dice "nosotras", sino "ellas", levantando - así una barrera de inanimidad entre Cosme y la Mujer, siendo así el "todos" personaje dramático "despersonalizado"... Al final - también: Todos: "Muera y a las mujeres satisfaga", en vez de a - nosotras...

Su flexible composición numérica no siempre es deducible.
Dada su esencial inanimidad, al autor, por las acotaciones, no le interesa mucho la exactitud: Vg.: A:342: en "Personas" figuran: Ayudante, G° y tres damas, que quedan en escena cantando, - mientras: "Salen al son de atabalillos todos los que hubiere... y uno vestido de niño... y una mujer vestida de Cardenalito, y - el G°..."

O el A: 248: "Salgan todos los demás bailarines". O: "Salen hombres y mujeres..." del C: 310-315.

De aquí a la imprecisión cuántica del "Todos" hay sólo un - paso. Imprecisión que, aun siendo nota importante del citado personaje, quedaría desvelada, por supuesto, en la representación - de cada pieza... Puede servir como ejemplo el B: 71-75: caso de Alfonsa y la acot.: "Salen todos"; no sabemos a quién se refiere exactamente este "todos"...

O el A: 246: "Salen bailarines y músicos cantando"... entonces ¿cuántos hay en "todos"? ¿quiénes son?...

Pero es un personaje dramático y como tal suele intervenir.

En esta su intervención dramática es muy corriente la repetición de parte de la letra del texto: estrofa, estribillo...que individualmente ha recitado ya uno de los personajes: B: 18-19, A: 275... Y suele ir unido casi siempre al canto y al baile...es

un resalte coreográfico: B: 81...

También su esencia coral hace que sea polivalente su presen
cia: aclaración o presentación del argumento: C: 250, expresión -
del pensamiento general de los personajes: C: 241, C: 316..., o
simplemente para bailar: B: 77 (esto es muy frecuente: también -
generalmente salen a petición de algún personaje: B: 130).

De todo esto: si tuviésemos que resumir en una línea su -
esencia dramática podemos entonces afirmar ya que:

"Todos" es un "personaje" coral y cuyo empleo funda-
mental es cantar y bailar.

14.- MUSICOS COMO PERSONAJE

Hemos hablado ya algo de la Música en "Nº de personas", -
"Los cuatro integrantes", pero ahora vamo a sintetizar y comple-
tar sus actuaciones como auténtico personaje, es decir, cuando -
aparece expresamente en escena, (y no en los demás casos en que
interviene o está presente en "Interlocutores" o "Personas", pe-
ro no aparece en escena en acot. o indicación de personajes, co-
mo en A: 216).

Dejando aparte la casuística especial de cada pieza, expon-
gamos las maneras más características de presentarse:

- La Música, o los Músicos, era elemento imprescindible en
la Compañía. Dentro de la música hay que distinguir: el composi-
tor de la misma que es el que hacía los arreglos, modificacio-
nes... etc., en unión o colaboración con el poeta, y los que la
interpretaban en escena como actores; a éstos últimos nos referi-
mos.

Había actores y actrices especializados en ella. Por eso -
acoge en sí también a la mujer: lo vemos claramente en C: 294, y
en B: 13, donde una mujer, parte de la música, canta como solis-
ta...

- Suelen aparecer entre los "Interlocutores" y "Personas" -
como otro personaje más (Los Músicos "B" y "C" caracen casi por
completo de "Personas" o de "Interlocutores").

Lo normal es que aparezcan con el nombre genérico: "músi-
cos"; alguna vez: "música"; sin saber el N° exacto de los que in-
tervienen: excepción:

A: 232: Músico 1°, Músico 2°, Músico 3°.

A: 237: Diego, músico.

A: 278: Dos músicos.

A: 349: Músico; pero en el mismo: Música...

- En A: 245 intervienen divididos en dos coros (por el N° -
se podía hacer esto, pues el BAILE se representa en el Retiro -
por dos compañías). Su intervención coral también es frecuente,
y en este sentido refuerza al personaje que representa o acompa-
ña: A: 189: "Sale un calayo y un Músico cantando".

- Introducción narrativa al comienzo absoluto de la pieza
del asunto: Suele estar en situación de comienzo absoluto: A:
348, B: 50, B: 68, C: 349, C: 299, C: 294... De forma narrativa,
aunque menos, también interviene de la misma manera en la mitad
de la pieza: C: 372, o en toda la pieza, desde el comienzo hasta
el fin: en los BAILES "narrados" A: 190.

Esta presentación narrativa del asunto, no sólo la encon-
tramos al comienzo absoluto, sino también hacia la mitad o al fi-
nal de la pieza: A: 325. También a lo largo de toda la pieza: C:
96 = 20 v. comienzo y otras cinco intervenciones más a lo largo
de toda la pieza...

A: 278: presenta narrativamente el asunto al comienzo absoluto y

en otras dos intervenciones más, hacia la mitad de la -
pieza, sigue desarrollando el asunto describiendo el lu-
gar y preparativos de la acción (corrida "simbólica" de
toros).

B: 65: presenta el asunto al comienzo absoluto narrativamente;
también a lo largo de toda la pieza sigue con el asunto
presentando a los personajes.

Este asunto al que ellos nos introducen, puede estar desa-
rrollado en 8, 12, 14... etc., versos: A: 240; B: 10: 20 versos;
B: 68: 20 versos o concentrado en dos:

"Vengan los sirvientes del mundo, vengan
que quiere, que gusta de pagar sus deudas"

(A: 211).

- Presenta y con ayuda de otros personajes: B: 6, B: 104, -
C: 131 (sólamente 4 versos en éste, pero la mujer 1ª y 2ª conti-
núan y nos ponen en antecedentes de la acción).

- Puede actuar también presentando narrativamente en comien-
zo absoluto el asunto, continuando éste hacia la mitad de la -
pieza, y brevísima intervención dialógica al final: A: 243.

Presentación del asunto, al comienzo, en coros y en for-
ma dialógica: A: 245.

- Auténtica intervención como personaje dramático (manifes-
tándose por la acción y por el diálogo):

C: 342: aunque no representa ningún personaje concreto.

A: 341: a la mujer en general, pero son hombres; por eso no se -
meten de lleno en el personaje; por eso éste puede ser -
masculino o femenino, como un pensamiento de cualquiera
en voz alta...

A: 188; A: 191, A: 206, A: 345.

A: 195: hacen de moriscos.

A: 214: sin representar a ningún personaje o a cualquiera de ellos, es como un pensamiento o sentencia en voz alta, pero que puede pertenecer a cualquiera...

B: 158: representa a todos los maestrantes del amor, que ya han salido; es como una síntesis coral.

Pero lo más frecuente es que aparezca sin rasgos tipológicos, despersonalizado, indeterminado... Dialogan más o menos brevemente con los otros personajes y a la petición de éstos actúan como medio para cantar la letra: A: 206, e introducir el baile: A: 232.

B: 116: En un par de ocasiones; dice el mismo verso y contesta a la llamada de la Gª.

A: 235: Intervención dialógica (dramática) presentando el asunto hacia la mitad de la pieza.

A: 349: Presentación narrativa del asunto al comienzo absoluto y mitad, y dialógica (dramática) también, en un sólo verso.

C: 294: Presentación narrativa del asunto al comienzo absoluto y dialógica después, pues son pasajeros en el mesón del mundo: cariconfiada, dispensero, doctor, pleiteante (se presenta así, "fijados", pero nada más: objeto de ligera sátira... etc.).

C: 88: Hacia la mitad: sólo un par de versos: como continuación o repetición del pensamiento de Pascual, personaje inmediatamente anterior. Carencia, por tanto, de rasgos propios, caractereológicos en cuanto personaje.

B: 19: es un eco más que repite la última palabra o frase de los personajes. Lo mismo en B: 153.

B: 93: sólo dice un verso el cual más bien parece que debería pertenecer al personaje anterior = sin personalidad, sin

vida propia.

Por tanto podemos decir que:

- Como personaje actúa como otro más, indicado ello expresa
mente en la parte izquierda del texto.
- Su intervención característica es la narrativa introducto
ra del asunto.
- Esta presentación suele ser breve y variable.
- Frecuente intervención dramática (acción y diálogo).
- Puede darse en la misma pieza las dos formas de presen-
tarse: narrativa y dialógica.
- La intervención dialógica es siempre muy breve. En ella -
es personaje neutro, de refuerzo coral, indeterminado si-
cológicamente aunque a veces representa a otros persona-
jes "fijados" nunca se manifiesta con rasgos caractereoló
gicos.

N O T A S

- (1) Se sobreentiende que es de forma dramática, en acción, la -
cual puede ser dialogada o mímica... Por lo tanto dejo aho-
ra de estudio a los personajes "aludidos", aunque sería in-
teressante un estudio comparativo entre los reales y los alu-
didos para reforzar más algunas de las conclusiones que va-
yamos sacando. Si alguna vez fuese necesario haré alguna li-
gera referencia a tales personajes.

No computo ahora los personajes que representa la figura de
la Graciosa, la cual será objeto de un estudio especial.

- (2) El personaje de AMOR no figura en este capítulo no porque -
no exista como personaje sino porque en los bailes en que -
aparece: A: 347, B: 157-158, está representado por la Gra-
ciosa, la cual será objeto de un amplio estudio: personajes
que interpreta, principalidad dramática, etc. Por eso al -
ser estudiado posteriormente, dejo aquí constancia sólo de
su existencia.

- (3) Algunos aspectos de la mujer como pedidora y gorrón se po-
drían estudiar en este apartado, todo depende de la perspec-
tiva que usemos al considerar el "bajo mundo". La nuestra -
es la "zona de delincuencia... por eso no las incluimos en
este apartado. Lo mismo pasa con "vagamunda".

- (4) Si sumamos no son 13 Bailes, sino doce, pues en C: 75: dos
personajes: marcas y presas, luego no hay Baile más, sino -
un mismo Baile con dos clases de interlocutores.

- (5) Entendemos "oficio" como la profesión de una persona funda-
mentalmente. Pero también, como función propia de algo o de
alguien, como ocupación habitual...

Algunos personajes podrían también pertenecer a otros apartados: "Zagal" puede entrar aquí o en el de "personajes campestres".

- (6) Entendemos la representatividad en su nota esencial: situaciones generales que realizaría todo alcalde villano. No en las particulares del personaje aisladas y concretas del Baile. Vg.: aquí: representatividad: en la audiencia de los - personajes que van saliendo ante ella; su fondo de alguaciles... etc. No en las bromas concretas y situación cómica - en la imitación, tomadura de pelo a J. Rana...

Quizá tratemos más adelante algo sobre la Mujer vestida de hombre. Aquí notemos que no sólo hace oficio de hombre sino que es hombre como personaje.

- (7) Quizá podría este personaje estar incluido en los de "bajo mundo" pero lo incluyo como un oficio más: los sin oficio, y no como perteneciente al hampa, porque aquel bloque de - personajes de "bajo mundo" estaba delimitado por lo que llamábamos "zona de delincuencia", que no caracteriza al vagamundo en sí.
- (8) Es un rasgo muy típico en la mujer de los Bailes y se convierte en tópico. En un porcentaje muy elevado aparecerá para pedir. Trataremos ahora sólo los Bailes más característicos donde, dentro de su indeterminación genérica-representativa, no sólo aparece con rasgos de pedidora, sino que incluso puede representar este oficio (profesión o función - propia de algo o de alguien, ocupación habitual: -significaciones aceptadas por la Academia-).
- (9) La intervención dramática del personaje, es muy breve; suele ser lo más corriente por las limitaciones propias del género.

- (10) HERRERO: "Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega", Madrid, Castalia, 1977, pág. 18. Muy interesante para comprender la realidad social de muchos de nuestros personajes: zapatero, tabernero, vendedores..., y ver cómo se refleja - en la literatura.

También es interesante, aunque abarca una visión más amplia: SALAS: "La España Barroca", Madrid, Altalena, 1978.

- (11) SENTAURENS: "Sobre el público de los corrales sevillanos en el Siglo de Oro", en "Creación y público en la literatura - española" (varios autores), Madrid, Castalia, 1974, págs. 84 y 85.

- (12) No estudiamos el "todos", pero las mujeres de él responderán más o menos a las mismas características que la 1ª y 2ª pero como siempre, conjeturas por falta de acot., puede haber más mujeres o ser "todas" las que intervienen: Gª, 1ª, 2ª.

- (13) GONZALEZ PALENCIA, A. y MELE, E.: "La Maya", Madrid, CSIC., 1944, pág. 7-61.

Este simbolismo de "La Maya", lo recoge también CARO BAROJA: "La estación de amor", Madrid, Taurus, 1979, pág. 52-77.

- (14) Podía muy bien pertenecer a otro conjunto: al de los abstractos, o al de cosas inanimadas. En una división elemental todos serían concretos o abstractos, animados o inanimados, sin embargo establezco este conjunto porque esos personajes son claras manifestaciones bien de la Naturaleza (que "son" sin la ayuda del hombre: nieve, río,) o bien astronómicas (noche, luna). Tampoco habría ninguna dificultad en formar dos bloques distintos: fenómenos naturales y fenómenos astronómicos, pero, aparte de que con criterio amplio - los dos pertenecen a la misma esfera - la naturaleza es astro

nómica y lo astronómico tiene naturaleza- los englobo en el mismo bloque de "personajes de f. naturales y astronómicos", por la escasez de personajes que acoge y por pedagógica sencillez y claridad de exposición...

- (15) Podremos profundizar en otros capítulos sobre la biv. así - veríamos cual de estas dos caras es la más importante, por qué, etc...

Apunto ahora un hecho repetido con frecuencia en los B.: la frecuente presentación de los personajes por ellos mismos al público, es decir: su faceta de actores... ¿no puede ser esto un rasgo característico del B.?

- (16) Es interesante, para conocer la topografía madrileña, pues Madrid es el escenario casi único del BAILE, el libro de - HERRERO: "Madrid en el teatro", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1963. Profundiza en la Plaza Mayor, en la Plazuela de Santa Cruz, en el Rastro, en las Calles y Puertas, Fuentes, Fiestas, en los Mesones y Relojes.

Ver también: FRADEJAS LEBRERO: "Geografía literaria de la - provincia de Madrid", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1958.

- (17) La Puerta del Sol del B. anterior puede entrar aquí, pero - es que en aquel B. está considerada como calle y es en el - B. una calle más.

- (18) Quizá sea el Arcipreste quien mejor haya plasmado la esencia popular de tal período... El Baile, otra vez más, es testigo de la realidad social en cualquiera de sus manifestaciones, sobre todo en la popular. Vid.: CARO BAROJA: "El Carnaval", Madrid, Taurus, 1979, pág. 100-104.

- (19) O galanteo negativo = cuando el galán no quiere ser "galán", pretende escaparse de las "galas" con respecto a la mujer,

dama...

- (20) Tantos por ciento: sobre los 102 personajes y 166 Bailes.
- (21) Un personaje "ausencia de" en tantos B. (60 B.) formando - bloque. Por eso de los 102 personajes, el que no exista fij. aquí, no dice nada, pues no se da entonces en los 102 sino en los 101 personajes (aunque, este personaje forme bloque).
- (22) BOUSONO: "Teoría de la expresión poética", Madrid, Gredos, 1966, pág. 134-180.

XV. MOVIMIENTO ESCENICO

Comprende este capítulo la manera de moverse y de estar los personajes en escena, entradas, salidas... En este sentido también entra aquí el "movimiento de baile", estudiado ya en el "Técnica".- Con un criterio amplio este "movimiento de baile" sería también escénico, desde el mismo momento en que se ejecuta en escena; por eso no trataremos de separarlos tajantemente -hemos visto ya que es prácticamente imposible- sino ver su discurrir general sobre las tablas, los movimientos que ejecutan sin ser las estrictas mudanzas de baile ya vistas.

Para esto vamos a ver un poco más detenidamente unos cuantos Bailes de los manuscritos B y C que pueden servir como representativos para deducir, las principales posibilidades escénicas de estas piezas.

B:25: Tres Escenas

- 1a. Músico. 4 v.
- 2a. "Salen todos" v. 5-28.
- 3a. Los mismos más el G^a: "Sale el G^a". Desde el v. 29 hasta el final. La más importante.

Escuchamos a alguien que "dentro", es decir fuera de la escena, canta unos versos dirigiéndose a los personajes llamándoles al remo...

La representación estaría salpicada de gestos, mímica, que harían más fuerte y viva la emoción dramática; no hay ninguna acotación pero hay que suponerlo, según se infiere de cada momento especial: Vg.: G^a "Dale al -- mar estos abrazos".

B:32; No hay indicación de variación de escena. Por eso suponemos que los personajes están todos en el tablado y -- uno por uno van cantando, o bailan entre sí, pero sin -- que la entrada o salida de uno ellos origine un cambio;

por eso es de escena única.

Si nos ayudase alguna acotación o conociésemos el de señvolvimiento mímico, podríamos ver dentro de esta escena única y principal, unas escenas subordinadas y secundarias, originadas por el supuesto adelantamiento del -- personaje cuando canta, aislándose, saliéndose en cierto modo de los restantes, o cuando hay diálogo, cantado o -- representado entre dos o más personajes.

B:44: No hay indicación de salida y entrada de personajes ni -- de apartes, o expresión mímica. Igual que el anterior, -- es de escena única, unitaria de todos personajes y de -- otras "subescenas: 6": 1a. de ésta: los 12 primeros v. de la G^a, que, dirigiéndose al público hace su presentación (podemos suponer que se adelantaría de los demás actores, en el escenario, para contar sus versos... después se re tiraría hacia atrás para dejar paso al siguiente; por -- eso cada movimiento, salida de cada personaje a un pri-- mer plano, lo considero una "subescena", pero siempre -- dentro de la escena única).

La 2a.: por la mujer 2a: hace también su presentación (se retiraría la G^a y se adelantaría ésta: v. 13-24). La -- 3a. formada por el G^a: también se dirige al público indi-- cando por qué ha venido v. 25-36. La 4a.: Costanilla, Pes-- cadería y los Hombres y mujeres amigos de cada una. v. -- 51-57. La 6a.: éstos mismos más el G^a: v. 58-118.

Las 2 mujeres, cada una con sus feligreses, después-- de discutir, se quieren embestir: "pues al arma. Pues a ellos./ Ténganse, nadie se embista/"... es fácil, pues, suponer el movimiento o la disposición de los dos bandos para la lucha...

B:46: Tres, claramente definidas: delimitadas por entrada de -- personajes.

1a.: v.1-8: la entrada de la Pascua que viene a dar el banquete: Existe acotación: "Sale la G^a".

2a.: v.9-20, aunque no hay acotación el G^a dice: "pues - yo por el Gusto salgo". Viene a comer de todo por ver - si la Pascua le puede contentar. Hay en él cierto reto antagónico, que encierra la "vis" dramática.

3a.: Acotación "Salen todos". La más larga, v.21-103, - y la más importante, amena y dramática (nudo, desenlace, chistosas salidas del G^a, baile).

B:61: Dos formadas por la entrada de personajes.

1a. El G^a en el escenario para hacer su presentación, - v.1-8.

2a.: viene indicada a la izquierda del texto: "Salen todos", v.9 al final. La más importante (parte de la exposición, nudo y desenlace dramáticos, diálogo, baile).

Podemos suponer también dentro de este "todo escénico" unas partes importantes, divisiones, subescenas caracterizadas por el diálogo de cada personaje con el G^a al que le cuentan sus pesares amorosos. Así: v.9-14 -- formarían una escena: la presentación y salida de hombres y mujeres; la 2a.: el diálogo de la G^a y G^a: v. -- 25-35.

A continuación, como hemos visto, se retiraría hacia atrás y aparecería el hombre 2^a:3a. escena, v.36-46. De la misma manera la 4a.: v.47-57; la 5a.: v.58-68; la 6a.: v.69-79; la 7a.: v.80-90; la 8a.: v.91-101, y la - 9a.: v.102-112: diálogo en común de todos los personajes.

Dos escenas únicas, donde en la 2a. podemos encontrar nueve partes o estar divididas en 9 subescenas.
Cuando salen todos los personajes dicen: "Y aunque así -

divididos/ venimos en dos alas/", irían saliendo cada persona uno de un lado y otro de otro, a presentar su problema... pero nada de actuación; lo mismo al final: "Pues tome en recompensa"... hay que suponer que le premian o castigan, harían amagos mímicos de pegarle o acariciarle. Lo mismo sucedería en cuanto al gesto de los personajes según la repuesta alegre, triste, irónica...

B:98: Dos escenas.

1a.: viente indicada debajo del título: "Salen Fabio como-huyendo de Filis que le sigue". Observemos la presentación a escena: pleno movimiento. v.1-57. Sólo intervienen estos dos. Es dialogada, hablada y cantada, pero no hay indicación de baile.

2a.: También expresamente indicada: "Salen çagales y çagalas cantando y bailando". v.58-147: intervienen: Fabio, - Filis, zagales y zagalas; es dialogada, cantada bailada... por eso es más viva que la anterior, por sus efectos dramáticos, plenitud de la acción y desenlace.

Vemos en este BAILE: no situación y comienzo de los personajes en escena estática, sino en movimiento.

Tenemos que suponer una mímica muy variada, por su mismo asunto, casi continuamente, como apartes, gestos - que recalcarían actitudes de desprecio, amor... dando a la escena expresividad, variedad y plástica teatral.

B:103: Escena única dividida en 16 subescenas.

Indicación bajo el título: "Salen en dos alas bajando - 4 hombres y 4 mujeres": nos indica además la manera de presentarse a escena y el nº de personajes.

De estos ocho personajes que vienen "cantando y bai--

lando" según "Todos", hablan 3 mujeres por separado y -
"todos" distintas veces. Podría ser la 1a. subescena:-
hasta el v.14. Según están cantando y bailando estos -
todos, se adelantarían Gila y P. y su diálogo entre ----
ellos formaría la segunda subescena: v.15-29. La 3a. -
la forman "Todos", que son seis menos Gila y P.; estos-
todos se adelantarían y les dirían a ellos su sentencia:
" Cesen finezas/ y valgan doblones" v.30. La 4a.: diá-
logo entre P. G.: v.32-35. La 5a.: "Todos", igual que-
la 3a. La 6a.: diálogo entre P.G.: v.38-41. La 7a.: -
"todos", igual que 3a. y 5a. La 8a.: diálogo entre P.-
G.: v.44-49. La 9a.: "Todos": v.50. La 10a.: formada -
por la mujer 1a., 2a., 3a., P. y G. y "Todos": v.52-67.
La 11a.: Gila, que se adelantaría a cantar v.68-75. La
12a.: Pascual, se adelantaría, se atrasaría Gila: v.76-
83. La 13a.: Gila, igual que antes: v.84-91. La 14a.:
Pascual: lo mismo: v.92-99. La 15a. mujer 1a.: v.100---
101. La 16a.: Gila: v.102-107.

Podría verse una o dos subescenas más: v.67: "Todos"
y P.; pero sería imperceptibles.

Acotación que señala algún movimiento escénico: "Quie--
ren irse y los detiene": v.58.

B:111: Vida y precisión escénica.

En la 1a. escena se nos indica la salida del personaje-
y ligeramente el atuendo: "Sale el Amor con arco y fle-
cha y una venda en los ojos y la Ninfa": v.1-8.

2a.: Amor, Ninfa y el poderoso: v.9-14: "Sale el podero
so", "vase".

3a. Amor y Ninfa: v.15-18.

4a. " " y el simple: v.19-26 ("Sale el simple", va-
se).

5a.: Amor y Ninfa: v.27-30.

6a.: " " y cortesana: v.31-36 ("Sale la corte--

sana", "vase".

7a.: Amor y Ninfa : v.37-40.

8a.: " " y lindo: v.41-48 ("Sale el lindo",-
"vase").

9a.: " " : v.49-52.

10a.: " " y la Corte: v.53-60 (Sale la Corte).

11a.: Los anteriores más todos los demás: v.61-97, -
pues: "Salen todos en una ala las mujeres y en otra los
hombres", indicándonos así la forma de su salida y co-
locación escénica; acotación:"Quítase la venda": la ma-
nera de estar.

Escenas cortas las 10 primeras y más larga la última, -
por su importancia, pues donde se efectúa el castigo, -
la venganza, es en ésta.

Por lo que dicen y cantan los personajes, y por --
las acotaciones nos podemos hacer una idea un poco com-
pleta de sus movimientos, que serían los mismos en las
10 primeras: entrada del personaje, diálogo con el Amor
y Ninfa que contempla la actitud del personaje que ha-
partido.

Apenas este personaje se detiene en escena; está -
como de camino, pues el Amor siempre pregunta:"Quién -
pasa?. Al hablarle la Ninfa se detiene, contesta y si-
gue su camino, saliendo de escena.

En la última escena, según acotación, se colocan -
todos los hombres en un ala y las mujeres en otra; la-
Ninfa, el Amor y la Corte, que ya estaban en escena, -
están, pues, en el medio -como en la relaidad- y dialo-
gan entre sí para dar el castigo. Supongamos la mími-
ca: cuando se refieren al poderoso o a la cortesana, -
los mirarían; éstos cambiarían de gesto, etc.

"Todos", es decir, menos la Corte, Ninfa y Amor, o in-
cluso también éstos, actúan como de coro, repitiendo -
el diálogo, cantado, de Amor y Ninfa o Amor y Corte.

También para efectuar los movimientos del baile...

Once escenas, pues, marcadas por entrada y salida de personajes semejantes las 10 primeras y variedad entre las 10 primeras y la última.

BAILE con mayor vida y riqueza escénica que los anteriores. Puede darnos una idea de su desenvolvimiento y movimientos. Es acertada la contraposición y originalidad de la escena 11...

B:121: Están también deslindadas las escenas, formadas solamente por la entrada de personajes, según acotación.

No hay ninguna acotación de salida de personajes, - los cuales entrarían al final a bailar, como en el BAILE anterior y otros muchos por ser un procedimiento muy empleado.

Cada personaje entra a escena, habla con el Mundo y la Verdad y mientras cantan éstos su ironía, es decir: su "verdad", o al terminar de cantar, él se iría alejando, poco a poco, del centro del escenario a un ala; por el ala contraria, mientras, saldría a la vez el siguiente personaje. Al final, después de salir ya todos, quedarían en el medio -logrado simbolismo- el Mundo y la Verdad. Se adelantarían los personajes y ya, todos juntos: Verdad-Mentira-Mundo (plástica expresión) acaban con -- las mudanzas del baile.

Tenemos, pues, las siguientes escenas:

1a.: formada por el Mundo:v.1-16: "Sale el G^a".

2a.: " " " " y la Verdad: v.17-28: "Saca a G^a medio desnuda".

3a.: formada por los anteriores más la Pobre:v.29-50: - "sale una mujer de pobre".

4a.: " " " anteriores más un galán y dama: "Sale un galán y dama".

5a.: anteriores y tres hombres:v.64-74: "Salen tres hom-

bres".

6a.: anteriores más un hombre: v.75-94: "Sale un hombre!"

7a.: " más una beata:v.95-112: "Sale una mujer
de beata".

8a.: " más un galán: v.113-166: "Sale una ga--
lán".

Observemos el paralelismo de las escenas y el pro--
gresivo aumento de animación e intriga, que se resuelve
en una escena mucho más amplia y de todos los persona--
jes -como síntesis- con los alegres movimientos del --
baile.

No es de escena única con "subescenas", sino que es
tá formada por 8 escenas técnicamente claras y super --
puestas. Movimiento escénico, agilidad, perfección.

Hay ya algunas concreciones del estar y moverse los
personajes: Vgr: la Verdad no sale por sí misma sino --
que el G^a "Saca a la G^a medio desnuda". La pobre sale--
"tapada y trae un talego debajo del manto" y dice que -
es un niño enfermo, pero "al quitarse la Verdad el som-
brero se le cae el manto a la pobre y ven el talego". -
La dama que sale con el galán nos dice en "aparte" que--
no es rica y que le ha engañado. Otro hombre "trae de-
bajo de la capa la barba de vejete", haciéndose pasar --
por hombre joven, pero "descúbrese la Verdad y él se re
cata y en tanto depone la barba de vejete". La beata en
tra a escena "como rezando", "descúbrese la Verdad y la
desnudan y queda de gala". El último galán "traerá en -
el sombrero unos billetes" pero al descubrirse la Ver--
dad "se le caen los billetes".

Si a todo esto añadimos ciertos movimientos, gestos de--
ductibles por el asunto, esta pieza es una en la que --
más claramente vemos el estar de los personajes en las--
tablas.

B:123: Tres escenas delimitadas sólo por la entrada de personajes.

1a.: movida, pues "salen Agustín y Bernardo riñendo y el autor mediando". Llega hasta el v.42, donde comienza la

2a. con la entrada de las actrices: "salen las damas". Es un poco menos movida que la 1a., pero es perfecta y motivada: oyen las peleas y gritan desde dentro, según acotación: "Aquí, que se matan" v.42, - por lo que aparecerán corriendo y asustadas. Corresponde a esta escena de unos 8 versos, pues aunque no hay indicación expresa, una de las actrices, Ana, pide la entrada de los músicos para comenzar el "sainete", los cuales saldrían a medida que ella está hablando, formando así la

3a. escena: v.55-60 hasta el final. Predomina el canto; la mímica interpretativa de los actores -no indicada- aliviaría la posible monotonía cantada de tantas estrofas paralelas y simétricas, y el baile que sólo se ejecuta en las cinco últimas estrofas.

Por la letra del texto: habría choque físico de puños y espadas: "Aquí que se matan".

La 3a. escena podría subdividirse en 10 subescenas a partir del v.123: la que canta se adelanta, y a continuación el grupo todos dice el estribillo cantado y bailado.

- Sigamos poniendo más ejemplos de los 2 Manuscritos para completar esta panorámica sobre el movimiento escénico:

B:1: 6 escenas por entrada de personajes.

Se van superponiendo los personajes hasta la última escena en la que salen los bailarines.

Acotación de su manera de estar en escena: "Sale Junípero preso y Mónica llorando"; Junípero "arrímase a Mónica", ésta "Tómale el pulso": Junípero "siéntase y abre los ojos al cielo"; "sale un portero con un bastón"; Junípero "abraz a Yñigo".

Un par de palabras se dicen "Dentro".

Las 2 primeras escenas: 126 versos (1a.:1-34; 2a.:34-126), las 4 restantes: unos 60 versos; corresponden a la parte final de la pieza y hay ya cierto movimiento de personajes y escenas; la última además tiene baile.

B:4: 4 escenas y todas por entrada de personajes que se superponen.

Última escena: la más larga: 42 versos de 86 que tiene la pieza, y es donde más abunda el baile. Reúne a la totalidad de personajes...

Acotación: el G^a de las mujeres "va a huir y cójenle el paso"; luego "cójenle"; hacia el final "saca una bolsa", y la G^a "quítale la bolsa".

B:10: 10 escenas por entrada y salida de personajes.

No hay acotación de que los personajes que han desfilado delante del G^a y de la G^a salen al final: "todos", pero lo dice la letra: "Por supuesto que libres/ se venlos presos/ para dar fin al baile/ vuelvan al puesto/".

B:18: Escena única o dos escenas por entrada de personajes.

Aparece "el G^a con los hombres" y actúan en 4 v.; debajo: "la G^a con las mujeres", pero no dicen "Salen"; entonces pueden salir todos a la vez, por alas distintas, por eso creo que sea de una escena.

B:21: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-12.

2a.: v.13-77 : la más larga. Los movimientos del baile.

B:23: 2 escenas por entrada de personajes. Semejante al anterior.

La 2a. escena ocupa todo el baile menos los 12 primeros versos.

Comienza saliendo el G^a "y se sienta en una banqueta - con recado de zapatero y canta", llama a los personajes y éstos entran; hacia la mitad, cuando todas le piden "cójenle en medio".

B:40: 9 escenas por entrada de personajes.

Hemos visto ya la general falta de acotación, aunque se pueden deducir: Vgr: en esta pieza solamente -- las 2 primeras escenas están indicadas: "Sale el G^a -- con un libro en la mano" -es casamentero-, y "Sale la G^a", como no hay nadie más en escena, pues antes el G^a ha llamada a los personajes: "Vengan por casamiento/ - grandes y chicos"/, al actuar éstos dialógicamente, -- consultándole, quiere decir que irán entrando al tiempo que le consultan, uno a uno, y como no hay indicación, como en otros, de que después de actuado, se van, quedarían a un lado en escena, hasta que otra vez al final, dialogan con él.

Este desarrollo escénico, se da con cierta frecuencia.

B:55: Escena única.

Debajo de "Personas": acotación: "Salen todos", - pero quienes intervienen hasta el final, son los cuatro personajes principales; se van a pegar, y aparecen el hombre 1^a y 2^a para poner paz. Entonces, o estaban - en el escenario en un segundo plano y ahora intervienen -escena única-, o al ruido de la disputa saldrían -no exactitud en la acotación- y habría, pues, 2 escenas. Cualquiera de las dos posibilidades es dramáticamente viable.

B:63: 4 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-16.

2a.: v.17-20.

3a.: v.21-46.

4a.: v.47-124: la más larga; aparecen las mudanzas de baile.

"Sale la G^a con arco y flecha", es el amor-justicia.

"Sale el G^a como ciego y le guían la voluntad, memoria y entendimiento" es un enamorado, ciego de amor.

B:65: 10 escenas por entrada de personajes.

Escenas superpuestas, pues como en los anteriores, no hay indicación de salida.

Los pobres de las Puertas del Prado se junta a una boda.

Acotación. "Sale el manco y todo lo demás como dijeren los versos", de esta manera vemos su presentación a escena. Así como el manco entraría "Dando chillidos/ recogiendo la mosca"/; la gallega: con niños - alquilados; Juanazo "columpiado en muletas"; la Irlandesa: envuelta en una manta "con pasos tartamudos/y con la lengua coja"/; Pallarés: en un carretoncillo, alforjas al cuello, casquete y torcida la boca; la ciega Angela: "tentando"; el novio: con la faz hosca, sombrero; la novia: amarilla la cara.

B:79: 6 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-4.

2a.: v.5-8.

3a.: v.9-12.

4a.: v.13-25.

5a.: v.26-29.

6a.: v.30-116: aparecen en ésta las mudanzas de baile.

B:91: 9 escenas por entrada de personajes.

Muy semejantes en cuanto a la longitud de ellas. Quizá una más, pues cabe entender también que primero sale el G^a y a continuación la G^a.

B:96: 3 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-8.

2a.: v.9-12.

3a.: v.13-152: acoge todo el desarrollo de la pieza y - el baile.

"Sale una dama que hace el juez con sus palas y canta";
van a jugar a la pelota.

B:101: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-64.

2a.: v.65-132.

Simetría longitudinal de ambas. Aunque hay baile en - la 1a., es en la 2a. donde más abunda.

Antes de que el cochero entre a escena se le oye hablar "dentro".

B:109: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v. 1-24

2a.: v. 25-117: primacía longitudinal. Predominio del baile.

B:112: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-4.

2a.: v.5-110.

Estos BAILES pueden considerarse de escena única si ---
nos atenemos a la longitud de la 2a.

B:114: 5 escenas por entrada de personajes.

"Sale un hombre como de camino" (vestuario).

"Sale otro hombre muy de prisa".

B:118: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.:v. 1-16.

2a.: v.17-183.

Movimiento típico: el G^a anuncia que sale a desterrar --
holgazanes; aparecen en escena todos, y luego uno a uno--
se enfrenta dialécticamente con el G^a; después de su in-
tervención cada uno se retirará y dejará paso al siguien
te. Al final otra vez, dialogan con él.

B:128: 8 escenas por entrada y salida de personajes.

La G^a es el Amor que visita a extravagantes: "Sale de --
hombre con arco y flecha"; es la única que permanece ---
siempre en escena, pues va saliendo cada personaje, dia-
loga con él, y se marcha: "vase", para salir de nuevo: --
"Salen todos", y dialogan otra vez con él cantando y bai-
lando. La última escena, por tanto, es la más importan-
te, longitudinal, de conjunto y de más baile. Las otras
son muy parecidas: forma paralelística.

Procedimiento escénico bastante frecuente.

B:130: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v. 1-66.

2a.: v.67-94.

"Aparecen sentadas 4 mujeres haciendo labor y la G^a y el G^a de maestras con tocas y antojos".

La 2a. escena: éstos más otros 4 hombres que son galanes de las 4 mujeres y dialogan cada uno con la suya.

Se oye "Dentro" al grupo de los hombres antes de entrar a escena.

Indicación cuando hablan las mujeres, de a quién se dirigen. al G^a o a la G^a: "Al G^a", "a la G^a:"

B:132: Escena Única.

"Salen todos", que son: Pascual, Anarda, 1a. y 2a.

Más acotación de baile en la 2a. mitad de la pieza.

B:134: Escena Única.

"Salen por la puerta derecha Juana y Teresa y por la izquierda Juan y otro zagal": forma paralelística y muy frecuente de presentarse a escena.

Acotación de a quién va dirigida la letra: "A Juan", "A Teresa".

Otro personaje, también según acotación: "haze que se va, y buelbe".

Predominio de baile también en la 2a mitad.

B:145: 3 escenas por entrada de personajes.

1a. Laureana y Flora.

2a. Laureana y Flora más Pascual que "sale por un lado".
3a. " " " más Gila. Ocupa más de la mitad de la pieza. Gila aparece: "descúbrese Jileta dormida con un retrato en la mano y llega Flora y se retira"; Pascual, por celos "va a darle con el puñal y al ver el retrato se le cae de la mano".

B:140: 5 escenas por entrada y salida de personajes.

Dice la acotación: "Suena ruido de desembarcar y en diciendo los versos dentro salen los tres".

Ruido dentro, hablan los tres, salen a escena; de éstos se va uno de ellos y salen dos mujeres: "vase el cómitre y salen la Pérez y la Catuja"... , "Suenan instrumentos" -acótación-, "Sale Laureana por otra puerta", se oye dentro al cómitre, sale éste y desde aquí: v.117---176, ya están de nuevo todos en escena; por lo que es la más larga y la que acoge los movimientos de baile.

B:142: 6 escenas por entrada de personajes.

Paralelismo de las mismas:

- 1a.: v.1-12: "Sale la G^a".
- 2a.: v.13-30: " " mas mujer 1a.
- 3a.: v.31-50: los mismos mas hombre 1^a.
- 4a.: v.51-72: los mismos más mujer 2a.
- 5a.: v.73-96: los anteriores mas hombre 2^a
- 6a.: v.97-137: los anteriores más hombre 3^a. Es la más larga; más baile; "Todos".

B:144: 6 escenas por entrada y salida de personajes.

- 1a.: v.1-41" P. y G.
- 2a.: v.41-96: P., G., mujer.
- 3a.: v.97-112: P.,G., mujer, Cupido.

4a.: v.113-118: P., Gila, mujer.

5a.: v.119-124: P., G., mujer, hombres.

6a.: v.125-182: P., G., mujeres, hombres, Cupido. "Todos"
Baile...

"Sale una mujer deteniendo a Filis".

"Sale cupido con arco y flechas". "Dispara y cae Pas--
qual desmayado en los brazos de Jila". "Cae desmayada -
en los brazos de la mujer". Filis, cantando, se dirige
"a Pasqual".

B:147: Escena única.

"Salen por una parte Camacho y Perico y por otra Marica
y Catuja cantando".

B:148: Dos escenas por entrada de personajes.

1a. "salen Anarda y tres zagalas cantando y bailando -
v. 1-79.

2a.: v.80-185: "Todos", más baile.

B:155: 8 escenas por entrada de personajes.

Mismo movimiento y paralelismo de escenas que algunos -
de los ya vistos. Presentación del G^a, desfile ante él
de los personajes, consulta. Superposición de persona-
jes en escena.

C:26: 10 escenas por entrada de personajes.

"Sale la G^a con vara de alcalde cantando sola lo que se
sigue". Llama a los sainetes para su examen y va sa---
liendo cada personaje: el entremés de los "Sordos", se -

gún la G^a, entra a escena "callando y sin hablar pala--bra."

C:58: 9 escenas por entrada de personajes.

Mismo movimiento típico que los ya vistos: presentación, desfile uno por uno y en la última escena, la más grande, nuevas consultas y salidas ingeniosas, estando presentes en esta última todos los personajes.

Paralelismo de escenas, menos la última: v.70-151.

C:86: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-52: "Salen Jila y Pasqual".

2a.: v.53-125: Gila, Pascual, zagales y zagalas. El baile está en esta 2a. escena.

C:104: 8 escenas por entrada de personajes.

Semejante a tantos de esta clase: C:58, etc.

C:119: 7 escenas por entrada de personajes. Semejante a los anteriores: C:58, C:104... nada más que en la última-escena no siguen los personajes con sus consultas, sino que los dos personajes centrales desean que no silven el Baile.

C:171: Escena única.

Comienza "Todos" iniciándonos en el asunto, por -- tanto están en escena todos los personajes que inter--vienen. A continuación: diálogos Bras-Menga, interpolados por algunas intervenciones de la 1a. y de "Todos".

C:185: 9 escenas por entrada de personajes. Semejante al --- C:58.

C:190: 7 escenas por entrada de personajes. Semejante al --
C:58.

C:222: 7 escenas por entrada y salida de personajes.

1a.: v.1¿4? pues los dos personajes saldrían mientras lo está diciendo la música, por eso no se sabe exactamente hasta dónde llega la 1a. escena, formada sólo por la música.

2a.: v.¿5?-24: Música, Lucrecia, Tarquino.

3a.: v.25-28 : " " " Dueña.

4a.: v.81-100: Los anteriores menos Tarquino, más mujer 1a., más otros. Aunque no hay acotación de que salen, se sobreentiende, pues son llamados por los personajes.

5a.: v.101-122: los anteriores, más Colatino.

6a.: v.123-130: los anteriores, más vejete con acompañamiento.

7a.: v.131-174: los anteriores, más Tarquino.

Los dos personajes centrales de esta pieza se presentan a escena según acotación: "Sale huyendo Lucrecia y Tarquino tras ella con corona y cetro."

Diez versos más abajo Tarquino nos confía su pensamiento -2 versos- en un "Aparte".

"Sale una dueña y se pone en medio de los dos".

C:250: Escena única, pues aparecen ya "Todos" desde el 1º -- verso. Se presenta el Gº, doctor, "Todos" dialoga -- con él, y a continuación de este "Todos", se adelantaría cada personaje para consulta; luego: posibilidad de subescenas (unas 11).

C:271: 2 escenas por entrada de personajes.

1a. v.1-74.

2a.: v.75-169: "Salen Menga y zaqales cantando y bai--
lando a quatro".

C:290: 1a G^a "saca un cantarillo" y Bezón "sale con un jarro".

C:304: 3 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-25: Jila, 1^a.

2a.: v.26-34 : los mismos, más mujeres.

3a.: v.35-107: los mismos, más doctor. Mudanzas de bai
le.

C:310: Lllaman a los hombres y las mujeres para la lucha, enton
ces aparecen en escena: "Salen los hombres por una puer
ta y mujeres por otra".

C:316: 2 escenas por entrada de personajes.

1a.: v.1-15: G^a

2a.: v.16-96 : "Salen todos". Posibilidad como en otros
ya vistos de subescenas;-
en esta 2a. escena: 5 por
lo menos.

C:324: Los personajes que aparecen en escena representan di--
versas flores, así "sale la 1a. con una rosa en el es-
toque", el 1^a "con un romero en la mano"; Isabel con -
una mosqueta en la mano: la G^a con tomillo; la 3a. --
con una clavellina; el hombre 2^a con trébole en la ma-
no; la dama 4a. con una maravilla; el 3^a galán con ---
flor de azahar; la 1a. mujer con una azucena; el 4^a con
espliego.

Agilidad escénica, pero la 1a. si no ha salido de-
escena ¿cómo aparece otra vez como entrando a escena?;
el G^a aparece también en ella y no sabemos cuándo sale.

C:336: 2 escenas por entrada de personajes. ...

1a.: v.13-116: "Salen 4 damas con mantillas y 4 jaques."

2a.: v.117-130 : "Entra con bastón el Alcaide".

Los 12 primeros versos los narra una voz.

C:372: 7 escenas por entrada y salidas de personajes.

1a.: v.1-12 : G^a.

2a.: v.13-45: "más Difunto. Está dormido y sueña.

3a.: v.46-58: G^a y criados.

4a.: v.59-114:" " , músicos y bailarines.

5a.: v.116: " " " " Repi

ten versos anteriores mientras se va el G^a.

6a.: v.117-119 : los mismos.

7a.: v.120-148 : los mismos, más mujeres.

BAILE rico en acotación de movimientos escénicos; por-
ellas nos hacemos una idea clara de su representación:-
Vgr: "Sale el G^a solo cantando como dormido", un poco -
después: "Siéntase a dormir en una silla y sale un di-
funto con una sábana como amortajado", dialogan ambos;
dice unos versos el G^a "como soñando", llama a los ---
criados y "despierta", dialoga con ellos y "salen músi-
cos y bailarines y danzan lo que se sigue"; súbese el-
G^a a una silla ante la "presencia" del toro; diálogo -
con los criados, uno de éstos lee "de un papel"; pide-
el G^a escribir: "sacan papel y tinta y escribe el cria-
do repitiendo los acentos que van escritos en el pa --
pel"; sigue el diálogo con ellos, y el G^a se va, mien--
tras "quedan todos cantando y bailando lo que primero,
y en acabando sale el G^a vestido ridículo con un caba-
llo de caña y espada y canta"; poco después "ruido de-
toros, y suelta el G^a el caballo y saca la espada y di-
ze representando", y termina dialogando con la mujer -
sobre el acometer (dinero) y el encierro (el toro).

A diferencia de casi todos los BAILES éste se nos muestra rico en movimientos y situaciones acotadas, lo que nos lleva a verlo plásticamente representado en -- cuanto a su movimiento. Con más o menos matices estos y otros recursos están presentes en estas piezas, aunque no muchos en las acotaciones, por eso en ellas debemos "averiguarlas", tarea que se puede realizar bien en un estudio exhaustivo de cada pieza, fin no pretendido aquí, pues lo que nos interesa ahora es ver a través de las acotaciones, las tendencias generales, típicas del BAILE es su desenvolvimiento escénico.

De lo visto, ya podemos sacar unas conclusiones generales, características de estas piezas. Sintetizando, son las siguientes:

- De estos 55 BAILES analizados (los restantes los he dejado por falta de acotación -polivalencia de interpretaciones, por lo tanto-) nos dan el siguiente gráfico en cuanto al número de escenas (véase en la página siguiente);

ESCENAS	BAILES
1	10
2	14
3	7
4	2
5	2
6	4
7	4
8	4
9	4
10	3
11	1

Es decir:

- Predominio de las 2 escenas.
- Los BAILES con 11 o más escenas son escasísimos.
- El 56% de los BAILES tienden a plasmarse en la es

cena única, dos o tres escenas -el 43%: una o dos escenas-.

- El 41% se reparte entre cuatro, cinco, seis, siete, -- ocho, nueve y diez escenas.

- Tres tendencias claras:

- a) 1 y 2 ó 3 escenas= Predominante.
- b) 4,5,6,7,8,9,10 escenas= Frecuente.
- c) 11 o más= insignificante.

Y esto testimonia una cierta variedad en cuanto al - N° de escenas, no una dirección única, sino ciertas posibilidades aunque limitadas, entre otras cosas, por la -- longitud del género.

- * Estas escenas casi siempre están formadas por entrada de personajes. En los BAILES donde hay escenas por entrada y salida - de personajes -esto es escaso- generalmente es sólo un personaje quien se va de la escena para aparecer, o no, después.
- * Aunque hay variedad en cuanto a longitud escénica y múltiples- posibilidades también, sin embargo, la última, en la mayoría - de ellos, es la más larga, y en cierto sentido la más importante, pues se da en ella la plenitud dramática: nudo y desenlace, o desenlace de la acción, presencia de todos los personajes y final festivo con las evoluciones del baile, que en las escenas anteriores o está ausente o en menor proporción.
- * Si los personajes no salen de escena -es lo corriente- cada escena va aumentando de personajes en el N° de ellos, es decir, - se van superponiendo hasta que al final actúan "todos, para -- las mudanzas del baile o/y para actuación colectiva: diálogo, - humor... Son escenas de personajes superpuestos.

- * Es de cierta frecuencia también, el que cuando hay dos escenas, en la 1a. se dé la presentación de personajes e introducción - al asunto; en la 2a.: el desarrollo del mismo y las mudanzas - del baile.
- * Posibilidad dentro de la escena única o de dos escenas, de subescenas dentro de la escena.
- * En todas las piezas hay que sobreentender más de lo que dicen la letra o las acotaciones, es decir: la mímica, que en muchos casos podemos deducir : lloros, movimiento o gestos de ira, de decepciones amorosas, llamadas, desprecio, golpes...etc.
- * Pero es escaso el movimiento escénico expresamente indicado; - éste se reduce a los siguiente.

- los personajes se suelen presentar: en dos alas, por una los hombres, y por otra las mujeres, o por un ala-uno y por otra el siguiente, o cantando y bailando.

Ligeros movimientos en la escena:

- de huida y detención,
- de ponerse o quitarse prendas,
- de sacar a escena un personaje a otro,
- entrar a escena corriendo,
- choque físico de lucha, amagos de la misma,
- de sentarse, o sentado,
- cercar a un personaje,
- chillando,
- muy de prisa,
- haciendo labor,
- desmayo,
- ponerse en medio de dos,
- sentarse a dormir,
- despertar,

- arrimarse,
- llorando,
- prendimiento,
- abrazos,
- entregar objetos y mostrarlos,
- enseñar y quitar objetos: bolsa...,
- rodear a una persona,
- dirigirse expresamente el personaje a uno en concreto,
- persecución,

Otras veces el personaje está y actúa en escena expresamente-caracterizado con su vestuario: el amor, con arco y flecha, venda dos los ojos se quita la venda; una mujer, de beata, entra rezando; otra, de pobre, a quien se le cae el manto; el alcaide con -- bastón; las palas de jugar a la pelota; de maestras, con tocas y- antojos; la G^a con vara de alcalde, o con cantarillo; el G^o con - un libro... con lo que se nos dice o adivinamos ligeros movimientos del personaje a través de las vestimentas u objetos que le -- acompañan.

- * En escena se escucha con cierta frecuencia voces, cantos, etc., - que no se producen en ella, sino fuera, es decir: "Dentro". O escuchamos diversos ruidos: desembarco, de toros... Con menos - frecuencia está atestiguado el "Aparte".
- * Encontramos por tanto, cierta vida, animación escénica, incluso en los BAILES de una o dos escenas (adelantarse, retrasarse el personaje, "todos"...), al lado de un gran contingente de 3 ó más escenas. Por tanto, dentro de estas dos tendencias principales -hasta 3 y más de tres- y según los movimientos atestiguados y los supuestos, podemos afirmar las grandes posibilidades escénicas de estas piezas, que en conjunto, poseen un movimiento escénico sencillo, dramático y variado, de acorde, pues, con las líneas generales del BAILE como género.

XVI. ACCION DRAMATICA

En toda acción dramática, según la preceptiva tradicional --- hay que estudiar la unidad, la integridad, el interés y la verosimilitud. Adelantamos ya desde aquí que el BAILE responde a la --- unidad de acción, pues, aunque pueda haber piezas con duplicidad de acción (B:123) más que dos acciones lo que podemos ver es una acción desgajada, o una acción nacida de acción en subordinación de partes al todo.

Igualmente responde a la verosimilitud y al interés, aunque éste no se logre con los mismos presupuestos que en la comedia y tenga, como hemos ido viendo en capítulos precedentes, sus recursos propios. La integridad descansa sobre los tres ejes dramáticos fundamentales de la acción: exposición, nudo y desenlace. Vamos a ver cómo se presentan éstos.

Tomemos como ejemplo y analizemos a fondo unas cuantas piezas:

B:44: "B. DE COSTANILLA Y PESCADERIA"

Vemos en ella sus tres elementos principales: presentación -- hasta el v.36, donde los personajes dicen sus motivos por los que salen a escena. Es clara, paralelística y antitética: Vgr: los tres personajes y por orden de importancia cantan y bailan un romance de 8 versos y una seguidilla de 4; por ellos vemos que Costanilla es rica y Pescadería pobre. El G^a será el juez de la con tienda, que motiva la exigencia de justicia por parte de Pescadería.

El "nudo" o conflicto comienza en el v.37, con el diálogo seco, - firme y hostil de las 2 mujeres. Costanilla y Pescadería se cruzan varias frases y como no se ponen de acuerdo, intentan llegar a -- las manos: culmen de la acción dramática, que no decae sino que - se vuelve ahora más interesante por inesperada, pues aparece rápido el G^a y con su categórico "Ténganse, nadie se embista", impone orden. La catarata de la acción es ahora un río fluyente al exponer cada una sus pretensiones.

El desenlace comienza cuando el G^a no sabe qué hacer, porque según él las dos tienen razón. Resulta simpático y feliz, precisamente por la ingenuidad y por la falta de inteligencia del G^a que al comienzo aparece como el "salvador" de la disputa. Desenlace inesperado pero "gracioso".

Cambio inesperado de la acción -v.58- que estaba para morir -entre palos y arañazos. Importante giro y logro que consigue así nuevamente el interés y la tensión dramática.

B:46: "B. DE LAS CARNES Y PESCADOS "

Una acción con sus tres partes de exposición, nudo y desenlace.

La exposición no emplea el famoso prólogo del que griegos y romanos se valieron de él, pues no sale a escena ningún personaje, antes de comenzar la representación, a expresar en breves palabras el asunto de la obra. Tampoco se realiza por medio de "confidencias", donde uno comunica a otro cuando puede servir de antecedente. Tampoco es una "exposición realizada", es decir, que se desenvuelve a medida que la acción se desarrolla, colocando a los espectadores en medio del asunto.

La exposición de la acción de esta pieza tiene algo de estos tres métodos: es un poco prólogo, un poco confidencia y un poco -exposición realizada, pues sale un personaje, la G^a, y nos dice -- su fin; a continuación hace lo mismo el G^a, pero éste aunque habla al público, se dirige a la G^a: "Veré si puedes llenar...", "y si dejarme puedes..."

El conflicto o nudo de la acción (v.21-88), es la parte que excita mayor interés: va creciendo poco a poco la incertidumbre sobre el resultado final, lo mismo la complicación -no externa pero sí psicológica- al ir ofreciendo al G^a todos los manjares más exquisitos y no saber qué ofrecerle ya porque no los quiere. El -- choque llega a su culmen explosivo con la incontenida y lógica -

sinceridad de la G^a al echarle en cara su falta de nobleza y de entendimiento (73-78). Momento dramático de verdadero logro por su fuerza, verismo y lógica psicológica, por la acertada rapidez resolutive. Pero al lado de esta cima conflictiva hecha de peldaños antagónicos, surge otra humorística, ingeniosa, optimista, -- desde la cual iniciamos ya el descenso al desenlace: son los v.79-88, en los que el G^a dice a la G^a que no se enfade, que la culpa la tiene Cuaresma al estropearle el gusto. El BAILE se sitúa así en el camino del desenlace feliz y no apaleado.

Comienza, pues, el desenlace rápido e inesperado, en el v.89- con la tolerancia de la G^a al conocer ya su gusto estropeado y el conformismo del G^a con su cebolla y vino. No es brusco y el autor no corta por cortar, como sucede en otros, sino que es acertado y propio y lógico, pues la "moraleja" final es el broche sintético de toda la pieza.

B:61: "EL LETRADO DE AMOR"

La exposición, semejante al anterior, tiene un poco de prólogo, pues sale ya el G^a y nos dice el asunto del BAILE, pero esto pertenece ya a la representación... También tiene algo de confidencia, pues todos los personajes dirigiéndose al G^a le dicen que tienen desgracias de amor... que se las cure... Todo esto sirve de antecedente...; pero sobresale la exposición realizada, pues por el diálogo, canto, baile, durante su transcurso, nos vamos metiendo dentro del asunto.

Hay un paso bien claro entre la exposición y el nudo dramático: el v.24: diálogo de la G^a con el G^a: lo anuncia "-Venga de -- allá.- Pues Vaya", que quiere decir: ¿Dónde está tu problema? y la respuesta: -Ahí va... Todo esto es bailado. A partir de aquí comienza el nudo, la problemática del BAILE, con el problema personal de la G^a que ya no baila sino que representa según la acotación.

Hay unidad de acción pero cortada en cada personaje que sale. Una maroma con diez nudos iguales. No va creciendo el interés - ante cada nudo ni tampoco la complicación de una forma progresiva hasta llegar al desenlace.

Cada persona que dialoga con el G^a tiene su nudo o desenlace individual; por eso hay -como escenas- subacciones y subescenas.

Para el desenlace final actúan ya todos los actores; comienza en el v.102: "Pues, tome en recompensa...": hay que suponer - que le premian o castigan, por lo que harían amagos mímicos de - pegarle o acariciarle.

Me inclino por esto último, por la costumbre o tópico del final feliz. Además el G^a dice a continuación: "jamás de las mujeres/he visto mejor paga"/, por eso el desenlace no es dramático, pues no hay problema general. Se podía haber suprimido las dos o tres últimas escenas o añadir dos o tres personajes más y no - variarían la pieza absolutamente en nada.

Aquí el autor obra de la siguiente manera: cuando cree que - los espectadores se han reído ya y pasado un rato ameno, para no ser pesado corta. Parece así el desenlace inesperado y un poco-artificial: "acabemos el baile...". Esto demuestra la sicología del autor sobre su público y el fin primordial de este género -- que no es la perfección dramática o literaria precisamente.

B:98: "B. DE LA PINTURA"

Se entra en la acción "in medias res": al salir Fabio "comohuyendo de Filis", suponemos que ha habido ciertas desavenencias entre ellos pues el diálogo que sostienen es para aclararnos esta acción de huir. Se nos expone así la negativa amorosa de Fabio a los ruegos de Filis porque él también está enamorado pero de otra. La acción se remansa y avanza expositivamente triste - con las explicaciones sinceras que se hacen. Parece que todo ha terminado ya, que hay una expectación masoquista del sufrimiento

en los v.48-49: "que en fin, yo he de padezer", "que yo he de morir, en fin"; pero en un giro de 90 grados aparecen en escena -- los zagales y zagalas que con su contagiosa alegría aportan movimiento a la acción, la cual, en artificio teatral, desconociéndose a sí misma desemboca en alegres piropos líricos (pintura de Beatriz). Llega a la cumbre inesperada y graciosamente imprevista, al declararse Fabio a Filis y confesar sus celos y fingimientos (detalle y exactitud psicológica de hombre enamorado: está -- fingiendo que no la quiere y que la desprecia y cuando la ve en peligro espontáneamente se manifiesta tal como es). Entonces nos damos cuenta que fingimiento y celos son los generadores de la acción, su causa y comprendemos ya la astucia del -- autor y el entretenimiento expositivo-lírico-dramático.

Con el perdón de Filis, el desenlace es perfectamente lógico y acertado, pues comienza cuando el público ya se ha enterado de todo; festivo y feliz: canto, baile y alabanzas al amor.

B:103: "B. DE POR AQUI SI QUE SUENA"

Tiene su parte expositiva formada por "todos" los personajes. El nudo o problema es el desacuerdo amoroso de Pascual y Gila.

Si no originalidad en el tema, sí rapidez y soltura en diálogos. Camina por término bímembre (él y ella; zagales y zagalas; mudanzas y finezas; Gila y Pascual; desdenes y favores).

Cuando ya sabemos que Pascual nada tiene que hacer y se ha terminado, pues, el problema dramático, éste todavía continúa al cantar Pascual y Gila sus gustos. Se observan claras intenciones de sátira social, pero en menoscabo de la plenitud de la acción-teatral.

El desenlace ("Dese fin al baile") es también insulso y poco teatral por su falta de naturalidad y de interés.

B:111: "B. DEL CIEGO AMOR"

Acción sencilla y no muy dramática al carecer de luchas, oposición y conflictos. Pero es que la dramática tampoco es el fin esencial del BAILE.

Pero dentro de esta sencillez aceptada hay unos pequeños acontecimientos que sustentan la acción: así vemos su exposición en la queja cantada del Amor y la Ninfa. La salida de los personajes y la respuesta a la petición de la Ninfa y la marcha de éstos es el verdadero nudo, el problema. Este conflicto se traduce a escena en movimiento, pues el personaje se para, habla su negativa y se marcha. Por eso vemos ligeros tintes de drama, -- más que en los BAILES anteriores; aunque, vuelvo a repetir, no es lo esencial en estas piezas.

Hay un progreso, pero no ya en movimiento, sino psicológico, -- que llega a la cumbre al quitarse el Amor la venda y en su venganza. Y así llega el desenlace, consecuencia del fin: venganza del Amor. Ocupa la mitad del BAILE. Es un poco lento y aunque el público ya conoce el final (la venganza) no por eso carece de interés, porque se desdobra en los distintos desenlaces particulares. Aunque tampoco sea pura, esencialmente dramático, es original, acertadamente feliz y del gusto del público por su ironía, sátira, belleza escénica y por los movimientos del baile (no olvidemos nunca el fin de este género dramático).

B:121: "B. DEL MUNDO Y LA VERDAD"

La acción dramática también es clara en esta pieza: el Mundo hace la presentación: viene a mostrar la Verdad para que los espectadores vean que todavía existe y para eso les mostrará la -- verdad particular de cada personaje. Pero es una exposición ya en movimiento, pues según está hablando "Saca a la G^a medio desnuda" y la presenta al público: "Esta es la verdad, señores" --- (v.17).

Vienen ahora una serie de obstáculos; el enfrentamiento de la "mentira" de cada personaje con la Verdad es el verdadero ---

nudo, conflicto dramático de la acción -dividido en 6 subnudos, - por tanto también "subdesenlaces"- . Se presenta exteriorizado y en movimiento, en acción: 'Sale una mujer de beata como rezando', 'Descúbrese la Verdad y la desnudan y queda de gala'... Hay, -- pues, cierto aparato y vida en movimiento. El personaje no narra y cuenta como en otros BAILES, sino actúa.

Este nudo dramático general está escindido en seis nudos particulares (entrevista de Mundo, Verdad y personaje) superpuestos, cada uno también con su parcial desenlace: descubrimiento de cada personaje tal cual es.

Pero el desenlace general - no el particular de cada personaje- se realiza acertadamente, pues el público ya conoce la mentira y verdad de cada uno; entonces dice la Verdad:

"Dejemos la visita,
Mundo, que es tarde.
- Vaya, que son muy claras
estas verdades".

y así en diálogo humorístico e irónico del G^a y de la Verdad con cada uno de ellos, termina esta pieza, de una forma alegre y feliz, en los pasos del baile.

Este BAILE, dentro del género dramático menor (no podemos pedir grandes complicaciones de caracteres, choques de pasiones, - abundancia de efectos escénicos o peripecias) está tejido con -- una acción clara, amena, en movimiento que se presenta como una, íntegra, interesante y verosímil.

B:123: "B. DE LA PENDENCIA"

Doble acción: primera, es de bastidores; la 2a.: pastoril.

En efecto: aparecen Agustín y Bernardo riñendo y el Autor tratando de hacer las paces entre ellos. Se nos introduce "in medias-res" en el nudo de la acción: el conflicto y la disputa de los - personajes.

A través de ella se nos dicen los motivos y empieza la lucha. -- Es decir: el espectador a través de la acción por medio del diálogo, se va enterando de lo que necesita saber. Esto es ya un logro dramático.

La disputa-acción ha subido hasta el máximo: el choque físico de puños y espadas ("Aquí, que se matan...") y su desenlace es el sainete que traen las actrices (v.43-60), el cual al representarse, da lugar a una nueva acción, distinta a la 1a., pues ahora son todos pastores.

Esta 2a. acción, que es toda ella cantada, y comienza en el v.61, es indudablemente menos dramática que la 1a., aunque se -- nos introduce también "in medias res": en plenos requerimientos, ofrecimientos y negativas amorosas entre Jacinta, Anfriso y Fabio. El transcurso de ella, su movimiento, es solamente interno, psicológico; con la absoluta negativa de Jacinta al amor de los dos zagales, termina feliz y en baile, alabando a la nobleza, deseando parabienes a la ciudad, a la compañía teatral y pidiendo el aplauso del público.

Aunque no sea una acción eminentemente dramática, entre ---- otras cosas por su "relativa unidad", falta de vida, movimiento -- externo, etc., hay que subrayar la destreza y agilidad del autor, el cual, a través del corto n.º de 152 versos, ha llevado al público con interés y agrado hasta el baile del final.

Semejantes características las podemos atestiguar en los restantes BAILES.

Por todo lo cual concluimos diciendo que:

- La exposición tiende a ser realizada, aunque no de una forma -- pura, pues hay rastros en ella del antiguo prólogo de griegos y romanos. También hay huellas de la confidencia, en la que uno -- comunica a otro cuanto puede servir de antecedente. Por eso, o -- se pone a los espectadores ya en medio del asunto y ellos, al co -- rrer del diálogo y sin darse cuenta, se van enterando de lo que --

necesitan saber, o se les indica expresamente el asunto del tema por medio de los Músicos o del personaje principal. De estas dos formas se presenta la exposición.

- El nudo o conflicto dramático con frecuencia se desgaja también en pequeños conflictos particulares -en las abundantísimas piezas de desfile de personajes-. Es la parte que excita el mayor interés; pero éste no se consigue por el sucesivo crecimiento de la incertidumbre sobre el resultado final (se sabe de antemano o se adivina) sino que este interés, la presentación del conflicto se espera generalmente en las ironías e ingenio y gracias del G^a. Por eso el movimiento de la acción no será esencialmente graduado y progresivo, sino más bien circular. No utiliza efectos escénicos ni peripecias ni complicación.

- El desenlace es siempre feliz y contribuye a ello la presencia de "todos" y de baile. Con frecuencia no es natural ni lógico, -- pues no nace del fondo mismo del argumento ni como resultado definitivo de los actos de los personajes. Por eso el autor suele "cortar", amañando apresuradamente la trama, cuando ya tiene todo dispuesto para el baile final o comprende que se está alargando. Resulta así con frecuencia un tanto artificial.

También es frecuente, al igual que el nudo, que esté configurado por la suma de desenlaces particulares: "subdesenlaces".

- La acción dramática suele estar originada por unos motivos claros, figurando como los más característicos:

- * La consulta-desfile de personajes.
- * La alegoría corriente: capitana de amor, catedrática de amor, la esgrima, el juego del hombre...
- * La presentación de oficios (suele coincidir aquí : asunto y motivo, que -- son dos cosas diferen--

tes), muy unida con la --
alegoría, pues los ofi---
cios frecuentemente son -
empleados metafóricamente.

- * Los sucesos cotidianos: boda, registro, llegada de -
un barco, visita a la cár---
cel...
- * Las quejas amorosas (muy frecuente en los de asunto-
pastoril).
- * Las disputas o competiciones físicas y, sobre todo,-
dialécticas.

Podemos afirmar ya, pues, que:

El BAILE presenta una acción dramática llevada a cabo a feliz éxito y de una manera interesante y simpática en sus tres partes de presentación, nudo y desenlace. Tiende a ser sicológica, interna, narrativa, pero también la encontramos, con más frecuencia aún, en movimiento, no referio, sino representada, externa. Es una acción sencilla, sin complicaciones externas o internas, sin apenas situaciones ni - efectos dramáticos. Por eso pocas veces llega a ser plenamente dramática, debido al género - mismo en sí que por su cortedad y apoyo complementario a la comedia como descanso y relax -- alegre, difícilmente puede acoger en sí de una manera perfecta, lo eminentemente dramático, - como es la lucha, la oposición y conflictos -- que ocasiona el choque de ideas, pasiones e intereses. Por eso el interés del BAILE no hay que buscar lo precisamente en la acción, en lo auténtica-

mente dramático, que no le corresponde como género, sino en otros elementos más importantes y característicos: comicidad, canto, baile...

622

XVII. COLECCIONES DE BAILES

Incluyo en este capítulo una muestra de Florestas, Ramilletes, - que florecieron tanto en la 2a. mitad del XVII- obras o colecciones impresas donde figuran una buena parte importante de BAILES. También apporto unos cuantos Manuscritos que considero de gran importancia por la cantidad y calidad de BAILES que reúnen y que - están todavía hoy muchísimos de ellos sin imprimir.

Nos limitamos en esta exposición a las principales colecciones tanto impresas como manuscritas, debido a la imposibilidad - de enumerar todas las impresiones sueltas, ni las obras diversas que incluyen algunos BAILES entre escritos de otra clase, aunque también apporto ejemplos de esto último.

1.- COLECCIONES IMPRESAS

- * "Flor de Sainetes, compuesto por Francisco Navarrete y Ribera. A D.Francisco Varrionuevo de Peralta, Marqués de Cusano...Regidor y Alférez mayor de la villa de Madrid... Año 1640. Con licencia. En Madrid por Catalina del Barrio y Angulo". (BN.R/ -- 1556).

Aquí se hallan sus entremeses y los BAILES "Cupido labrador", - y "La batalla".

- * "Comedias de diferentes autores", 5a. parte, Barcelona, 1616. - (BN.R/36784).

Figuran los siguientes BAILES:

- "Baile del ¡Ay, ay, ay! y el Sotillo" (A:189).
- " del Amor y el Interés" (A:190).
- " Curioso de Pedro Brea" (A:191).
- " del Sotillo de Manzanares" (A:192).
- " de la Boda de Foncarral" (A:193).

- "Baile de la Colmeneruela" (A:194).
- " de los Moriscos" (A:195).
- " Pastoril" (A:196).
- " De la Maya" (A:197).
- " de los locos de Toledo" (A:198).
- " curioso y grave" (A:199).
- " de Leganitos" (A:200).

"Comedias de Lope", 7a. parte, Barcelona, 1617. (BN.R/24265).

- "Baile del Duque de Humena" (A201).
- "Baile de D. Jaime" (A202).
- "Baile famoso del Caballero de Olme--
do" (A203).

8a. parte, Barcelona, 1617, (BN.R/24981).

- "Baile" (A204).
- "Baile de la Mesonerica" (A205).
- "Baile de Pásate acá, compadre" ---
(A206).

* "Ramillete gracioso. Compuesto de entremeses famosos y bailes entremesados. Por diferentes ingenios". Valencia, Silvestre Esparsa, 1643, 239 págs. 8ª (Barcelona: Instituto del Teatro).

"El Alcaldillo". "Nitirintabará". "Baile de cuatro mu-
jeres". "El licenciado Enero", (Jacinto Maluenda). ----
"El cazador de pedigueñas", (Alonso Maluenda); "La Come-
dia". "El Infierno", (Jacinto Alonso Maluenda); "El mur-
murador" (Antonio Solís).

* "Jocoseria. Burlas veras, o reprensión moral y festiva de los-
desórdenes públicos. En doce entremeses representados y vein-
te y cuatro cantados. Van insertas seis loas y seis jácaras -
que los autores de comedias han representado y cantando en los

teatros desta Corte. Compuestos por Luis Quiñones de Benavente, natural de la Imperial de Toledo. Recopilados por D. Manuel Antonio de Vargas". Madrid, Francisco Garcia, 1645. 16hs+243 fs. - +1h. (BN.R/13328).

Reimpresiones: Valladolid, Juan Antolín de Lago, 1653; Barcelona, Francisco Cays, 1654. También se reimprimió el volumen entero, - incluso el prólogo y demás notas preliminares en: "Colección de piezas dramáticas, entremeses, loas y jácaras..." por Cayetano - Rosell, en 'Libros de Antaño', 1 y 11, 1872-74.

Estos 24 entremeses cantados, es decir, BAILES, son los que figura en la edición de Cotarelo que veremos más adelante.

- * "Laurel de entremeses varios. Repartidos en diez y nueve entremeses nuevos. Escogidos de los mejores ingenios de España". Zaragoza, Juan de Ybar, 1660. 4hs. + 160 págs. 14 cm. (BN.- R/- 10.499).

"Entremés y baile de los Trajes".

"Entremés y baile del lapidario".

"Entremés y baile de los Peces".

- * "Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses y loas. De diversos autores". Madrid, Joseph Fernández de Buendía, 1661, - 4hs.+263 págs. (BN.-R/11.566).

Contiene los siguientes bailes:

"Baile nuevo para los años del Principe" (Maestro --
León).

"Baile Los sones" (Villaviciosa).

"Baile del rico y el pobre" (Matos).

- * "Rasgos del ocio en diferentes bailes, entremeses, y loas. De diversos autores. Segunda parte". Madrid, Domingo García Morás, 1664, 4hs.+251p. (Barcelona: Instituto del Teatro).

"Baile entremesado de las Naciones" (Avellaneda).

"Baile entremesado en esdrújulos" (Sebastián de Villaviciosa).

"Baile de Servía en Orán al Rey" (un ingenio desta Corte).

- * "Tardes apacibles de gustoso entretenimiento, repartidas en varios entremeses y bailes entremesados, escogidos de los mejores ingenios de España". Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1663, 7hs. + 151fs. (BN.-R/6.355).

Contiene Bailes:

- "B. del Sacamuelas" (Villaviciosa).
- "B. entremesado de la chillona" (Villaviciosa).
- "B. entremesado del Mellado".
- "B. entremesado de Menga y Bras" (Cáncer).
- "B. de Mariguela" (Juan Vélez de Guevara).
- "B. entremesado de los Negros" (Avellaneda).
- "B. de los oficios".
- "B. del juego del Hombre".
- "B. entremesado de la Rubilla".
- "B. de los Trajes".
- "B. del Mellado en jácara" (Matos).
- "B. de los Sones" (Villaviciosa).

- * "Parte primera de los Donayres de Tersícore, compuesta por D. Vicente Suárez de Deza, Ugier de la Saleta de la Reyna Nuestra Señora y sus altezas, fiscal de las comedias en esta Corte. Dedicála a Juan Martín Vicente, familiar del Santo Oficio, y criado de su Majestad, en su guarda de a caballo, etc. Con privilegio. En Madrid por Melchor Sánchez. Año de 1663. A costa de Mateo de la Bastida, mercader de libros. Véndese en su casa frontero de S. Felipe". (BN.-R/18194).

Contiene 12 BAILES, siguientes:

- "B. del antojero".
- "El Galeote Mulato".

"Las mozas de la Galera". "Los Borrachos".
"El corcovado de Asturias". "Bailete de Gila y Pascual".
"El Pintor". "Añasquillo".
"El Platero del Amor". "Los Esdrújulos".
"B. de la Estafas en metáfora de flores".
"B. de un retrato de la señora Infanta Margarita".

* "Ociosidad entretenida en varios entremeses, bailes, loas y jácaras. Escogidos de los mejores ingenios de España". Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1668, 8hs. +128fs. (BN.-R/18573).

16 Bailes . De:

"B. del juego de trucos".
"B. del Médico del Amor" (Francisco Avellaneda).
"B. de la Batalla" (Francisco Avellaneda).
"B. de la Ronda de Amor" (Francisco Avellaneda).
"B. de los Extravagantes" (Monteser).
"B. del Hilo de Flandes" (Lanini).
"B. de los gallos" (Benavente).
"B. de la casa al revés, y los vocablos" (Benavente).
"B. del tabaco" (Avellaneda).
"B. del Herrero de viejo" (Juan de Zabaleta).
"B. del Gusto loco" (Monteser).
"B. para Francisco Ponze" (Monteser).
"B. de los Esdrújulos" (Monteser).
"B. de mucho te quiero Marica" (Peña Roja).
"B. del Mudo" (Monteser).
"B. del Letrado de Amor" (Monteser).

* "Verdores del Parnaso en veinte y seis entremeses, bailes y saietes, de diversos autores". Madrid, Domingo García Morras, 1668, 4hs. +251págs. +1h.8ª. (BN.-T/42484).
Ed.Mod. de R. Benítez Claros. (M.C.S.I.C., 1969, 328págs.)

- "B. en esdrújulos de Marizápalos" (Diamante).
- "B. de la Boda de pobres" (Juan Vélez).
- "B. entremesado de La Galera" (Vicente Suárez).
- "B. entremesado de esdrújulos" (Diamante).

* "Primera parte del Parnaso nuevo y amañidades del gusto, en -- veinte y ocho entremeses, bailes y sainetes. De los mejores -- ingenios de España." Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1670, 4hs. + 220págs. (BN.-R/14.645).

- "B. de Ecos" (Monteser).
- "B. del Borracho y Talaverón".
- "B. de la Zamalandrana hermana".
- "B. del Alcalde del Corral" (Benavente).
- "B. del Montero" (Monteser).
- "B. de Dos áspides trae Jacinta" (Monteser).
- "B. de los Zaparrastrones" (Benavente).
- "B. del Cerco de las hembras" (Moreto).
- "B. de Periquillo non durmas" (Fco. Quirós).
- "B. de Morena de Manzanares" (Villaviciosa).
- "B. de los Pájaros" (Jacinto Maluenda).
- "B. de Yo me muero y no sé cómo" (Juan Vélez).
- "B. de Enjuga los aljófares".

* "Sainetes y entremeses representados y cantados, compuestos por D. Gil López de Armesto y Castro, ayuda de Furrier de la Real -- caballeriza de S.M. Dedícalos al Sr. D. Pedro Fernández del -- Campo Angulo y Velasco, etc. Año 1674. Con licencia. En Ma--- drid, por Roque Rico de Miranda, a costa de Gregorio Rodríguez, mercader de libros. Véndese en su casa en la calle de Atocha, -- enfrente de la Virgen de Loreto". (BN.-7/9713).

Según Cotarelo, (CXIV) son todos entremeses: 25 piezas; pero creo que alguna de éstas puede considerarse BAILE: "Los forzados de amor", y otros tres entremeses famosos, que los llama-

"Sainetes cantados" ("El cantarico", "El Paxarillo" y "Los badrones").

Repitióse la impresión de las obras de Armesto con este título: "Verdadores del Parnaso en diferentes entremeses, Vailes y Mojiganga, escritos por D. Gil de Armesto y Castro". Pamplona, por Juan Micón, 1697. 7hs. + 160 págs. (BN.-7/4261).

Hay aquí, además, obras de otros autores, como la Mojiganga de "D. Quijote", de Francisco de Avila; la "loa de los títulos de - Comedias", de Lope; "Los muertos vivos", de Quiñones; también de Quiñones: "Los Órganos y sacristanes"; y "La Reliquia", de Moreto. Se imprimió otra vez, pero suprimida la 1ª. pieza: -- "Los invencibles hechos de D. Quijote", y el penúltimo entremés en, "Ramillete de entremeses de diferentes autores", Pamplona, 1700, 149 págs. (BN.-T/9.074).

* "Vergel de entremeses y conceptos del donaire, con diferentes bayles, loas y mojigangas. Compuesto por los mejores ingenios destos tiempos". Zaragoza, Diego Dormer, 1675, 4hs. +232 pgs. 8ª.(Barcelona: Instituto del Teatro. 9 B-vitrina A-estante 1).

Contiene 11 Bailes. De:

"Baile de la Lalailira" (Prado).

"Baile de Fuego de Dios, o de Belarda y Nisio".

"Baile del Capiscol" (Sebastián de Prado).

"Baile entremesado" (Tomás Ríos).

"Baile cantado de al cabo de los bailes mil" (Benavente).

"Baile de los áspides trae Jacinta" (Olmedo).

"Baile de portugueses" (Fermín Joseph de Ripalda).

"Baile de los esdrújulos" (Francisco de la Calle).

"Baile de cuatro mujeres cantado".

"Baile del Doctor Todolosana".

"Baile entremesado del mercader" (Melchor Zapata).

Hay Edic. de Jesús Cañedo Fernández, Madrid, CSIC, 1970 (BN-T/444 86).

- * "Autos Sacramentales y al Nacimiento de Cristo con sus loas y entremeses. Recogidos de los mayores ingenios de España". -- Madrid, 1675, 4hs. +390 págs.a 2cols. (BN.-R/11.809).
"Famoso baile del Miserable y el Doctor" (A275), "Famoso baile del Alfiler" (A277), "Baile de los Toros" (A278).

"B. de Orfeo" (Cáncer).

"B. de Gitanos" (Cáncer).

"B. de ¿qué quieres boca?" (Cáncer).

- * "Flor de entremeses, bailes y loas, escogidas de los mejores ingenios de España". Zaragoza, Diego Dormer, 1676, 4hs. +223 págs. + 1 h. (BN.-T/9.087).

"Segunda parte del baile del poeta de bailes, y el letrado", - (Benavente).

"Baile curioso del Sueño" (Benavente).

"Baile famoso del Capiscol" (Cáncer).

"Baile famoso del Arquitecto" (Juan Vélez).

"Baile de las alhajas para Palacio" (Lanini).

"Baile del Juego del Hombre" (Lanini).

"Baile del zapatero y el valiente" (Monteser).

- * "Ramillete de Saynetes escogidos de los mejores ingenios de España". Zaragoza, Diego Dormer, 1672, 100fols.(Oviedo, --- Bibl. Universitaria, A-358).

6 Bailes.

"B. del Desafío" (Matos).

"B. del Cojo" (Manuel Freire).

"B. de la Plaza de Madrid" (Lanini).

"B. de la Endiablada" (Villaviciosa).

"B. de los Desengaños:discurriendo y nombrando todos los conventos de Valladolid" ('Un ingenio de dicha ciudad').

"B. del Alquilador de casas en Valladolid" (José Pardo).

- * "Floresta de entremeses y rasgos del ocio, a diferentes asuntos, de Bailes y Mojigangas. Escritos por las mejores plumas de nuestra España". Madrid, Viuda de Joseph Fernández de Buendía, 1680, 4hs. + 207 págs. (BN.-R/10.513).

Pero de las 20 piezas que contiene, 19 son Entremeses, y 1 Mojiganga. Ninguna pieza lleva la palabra "Baile". (1)

- * "Cítara de Apolo", 1a. parte, Madrid, 1681 (BN.-U/9.229).

Figuran aquí los siguientes BAILES de Salazar y Torres: "El -- juego del Hombre", "Hermosura y discreción", "Amor y celos", - "Amor y desdén", "Los Elementos".

- * En la comedia "Duelos de ingenio y fortuna", Fiesta real que se representa a sus Majestades en el gran Coliseo de el Buen Retiro". Madrid, Imp. de Bernardo de Villa-Diego. 1687, 58 -- fol. (BN.-R/10.257).

Edic. suelta de 1687, están los BAILES de Bances Candamo: "El flechero rapaz" y "Bailete".

- * "Floresta de entremeses". Madrid, Antonio de Zafra, 1691, 4hs. + 168 págs. (BN.-T/11.388).

Enteramente distinta a la "Floresta" de 1680.

Solamente contiene 2 Bailes: uno de Matos y otro de Olmedo. -- Estos mismos Bailes: "Los Carreteros" y "Niña Hermosa", se hallan también en:

- * "Entremeses varios, son nuevamente recogidos de los mejores ingenios de España." Zaragoza, Diego Dormer, sin año. (Fines --- XVII). (Barc. Instituto del Teatro. 9. S-vitrina A-estante 1).

- * "Migaxas del ingenio y apacible entretenimiento, en varios en-

treemeses, bayles y loas, escogidos de los mejores Ingenios de España". Zaragoza, Diego Dormer, sin año, (¿1675?). 4hs.+96 - fs. (BN.-R/1464).

"Baile de la entrada de la Comedia".
"Baile de los mesones".
"Baile de los hilos de Flandes" (Lanini).
"Baile de jácara".
"Baile del herrador".
"Baile de los metales".
"Baile cantando de los relojes".
"Baile de la Plaza".
"Baile del cazador".
"Baile de la pelota".

Reimpreso en 1908 por Cotarelo: "Migajas del Ingenio. Colección rarísima de entremeses, bailes y loas, reimpresa con -- prólogo y notas por Emilio Cotarelo y Mori". Madrid. Imp. -- de la Rev. de archivos, 1908, 224págs. + 1h.(BN.-T/18.545).

- * "Jardín ameno de varios flores, que en veinte y un Entremeses, se dedican a D. Simón del Campo... para enseñanza entretenida y donosa moralidad". Madrid, Juan 1a. Infanzón, 1684, 4hs. +- 202 págs. 8^a (Barcelona, Particular de D. Arturo Sedó).

"Baile de la taberna y el bodegón", de Juan Vélez de Guevara.

"Baile de la guerra de amor".
"Baile del amor y el interés".
"Baile de los Juan Ranas".
"Baile entremesado sobre el tono de Señora Inés".

- * "Libro de Entremeses de varios autores", que acaso es el titulado "Migajas del ingenio". (2)

- * "Pensil ameno de entremeses, sacrito por los ingenios más clá"

sicos de España". En Pamplona, por Juan Micón, 1691, 8ª, 176p.
(BN.-R/14.662).

"Baile de ¡Ay qué tormento!".

"Baile de la Guerra de Amor".

"Baile de la Tabernera".

- * "Manogito de entremeses, a diferentes asuntos, de bayles y mo-
jigangas. Por las mejores plumas de nuestra España". Pamplona,
1700. Es reimpresión de la "Floresta", 1691, menos un par de
piezas. (BN,R/1.511).

- * Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos de los mejores -
ingenios de España." Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, ---
(s.a.) 2hs.+128+16+16+8+8+8+8 págs. (Barcelona:Instituto del --
Teatro. 9 B-vitrina A-estante 1).

"Baile entremesado de los Carreteros" (Matos).

"Baile de la niña hermosa" (Alonso de Olmedo).

- * "Flores del Parnaso cogidas para recreo del entendimiento por-
los mejores ingenios de España; en loas, entremeses y mojigan-
gas". Zaragoza. Pascual Bueno. (s.a.), pero es de 1708, 4hs.-
+190 págs. (BN.-T/9.025).

"Baile, y Sarao, que se cantó y representó en la mis-
ma fiesta" ('todo lo vence el Amor'). (Antonio de -
Zamora.)

"Baile de Paracumbé, a lo portugués".

- * "La arcadia de entremeses" escritos por los ingenios más clási-
cos de España. Primera parte. Pamplona, Juan Micón, 1691, --
173 págs. + 1h. (BN.-R/10.782).

Contiene 6 Bailes que figuran como anónimos: "El Zahorí", "El Arrufaifa", "La Universidad de Amor", "Lo que puede la intercesión", "Lanturuld", "Las Pintas".

Hay otra edic. Pamplona, Juan Micón, 1700, 168 págs. (BN.---T/9.730). Se diferencia de la anterior en que no incluye este Baile de "Las Pintas".

- * "Comedias nuevas, con los mismos saynetes con que se executaron". Madrid, por Diego Martínez Abad, 1722. (BN.-T/11.561).

En esta primera edición de las Comedias de Zamora -él mismo- escribió también los entremeses y loas que las acompañaban - figuran 7 BAILES suyos:

"B. de la Perinola" . "B. de los puntos de guerra".
"B. del Bobo de coria". "B. de los pares y nones".
"B. de la Gitanilla". "B. del Cometa".
"B. del Baratillo".

- * "Ramillete de entremeses y bailes", edic. de Hannah Bergman, Madrid, Castalia, 1970.

De 34 piezas que incluye, sólo hay 5 BAILES:

"El Martinillo" (Benavente).
"La puente de Segovia" (Benavente).
"Los Hombres deslucidos" (Cáncer).
"La entrada de la comedia" (Lanini).

- * La edición moderna más importante es la de Cotarelo y Mori: - "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas - desde fines del XVI a mediados del XVIII". Madrid, Bailly-Baillière, 1911. 2vols. (NBAE, 17-18).

Figuran en el vol. 18 los siguientes BAILES:

De diferentes autores: "Baile del Pastoral".

- " de la Casa de Amor".
- " del ¡Ay ay ay! y el Sotillo.
- " del Amor y del Interés".
- " curioso de Pedro de Brea".
- " del Sotillo de Manzanares".
- " de la boda de Foncarral".
- " de la colmeneruela".
- " de los Moriscos".
- " pastoril".
- " de la Maya".
- " de los locos de Toledo".
- " curioso y grave".
- " de Leganitos".
- " del Duque de Humena".
- " de D. Jaime".

"Baile".

"Baile de la Mesonerica".

- " de 'Pásate acá, compadre'".

De Quiñones de Benavente: 24 entremeses cantados y 18 Bailes:

Entremés cantado: "La Paga del Mundo".

- " " La Muerte".
- " " El Tiempo".
- " " La visita de la Cárcel".
- " " El Talego" (1a. parte).
- " " " (2a Parte).
- " " El Guardainfante" (1a. parte).
- " " " (2a. parte).
- " " La Puente Segoviana" (1a. parte).
- " " " (2a.parte).
- " " El Licenciado y Bachiller".
- " " La Dueña".
- " " El Doctor Juan Rana".

Entremés cantado: "El Martinillo" (1a. parte).
" " " (2a. parte).
El casamiento de la Calle Mayor -
con el Prado Viejo".
" " Los Planetas".
" " Las manos y cuajares".
" " La Verdad".
" " El Mago".
" " El Soldado".
" " El Doctor".
" " El Remediador".

Y con el Título específico de 'Baile' los siguientes:

"Baile curiosos del Sueño".
"Famoso Baile del Miserable y Doctor".
" " del Alfiler".
"Baile de los Toros".
"Entremés y baile del Invierno y el Verano".
"Baile del aceitunero".
"Baile cantado de Al cabo de los bailes mil".
" del Alcalde del Corral".
" del Cavallero novel" (2a. parte).
" de la Casa al revés y los vocablos".
" de los Gallos".
" del Mundo".
" del Poeta de Bailes".
"Segunda parte del Baile del Poeta de Bailes y el Le-
trado".
"Baile de 'Rompe Amor las flechas'".
" de la Ronda de Amor".
" de los Zaparrastrones".
" de Bras y Menga".

2. MANUSCRITOS

* Ms. 3899:

Consta de 340 folios, algunos en blanco.

Es una miscelánea de obras: romances, entremeses...

Letra del siglo XVII. Figuran los siguientes 7 ---

BAILES:

Fol.215.- "Baile del Herbolario". 5 hojas. Nada de-
autor.

E. Herb.- Herbolario soy, señores

A. con tanto verde.

Fol.220.- "Baile del Calderero". 2. Hojas. Nada de
autor.

E. Calderero de Cupido

A. de unas coplas tan mal feitas.

Fol.222.- "Baile". Sin título. 28 versos sólo...1 --
hoj.

E. Yo me muero y no sé como

A. lo que vas a componer.

Fol.224.- "Baile de las verdades que pasan en el --
Mundo". 4 hoj. Nada de autor.

E. La verdad y el desengaño

A. (incompleto) Ah, señora; qué/ disse/.

Fol 228.- 3 hoj. Nada de autor.

E. Herbolario soy, señores

A. con tanto verde.

Fol.232.- "Baile de por qué ad / _____ /. Confuso. --
Hay distintas letras y añadidos.

E. No huyais

Fol.236.- "Baile del Favor". 3 hoj. Nada de autor.

E. Mío ha de ser el favor

A. han de...

*Ms.3922:

499 folios, algunos en blanco

Misceláneas:villancicos, "Fábula de Píramo y Tisbe", -
de Vera y Zúñiga; romances: "En un pastoral albergue"-
Góngora, con otros poemas del mismo; décimas, entreme-
ses: 2a. parte de Micer Palomo"; endechas de Fernando-
Valenzuela, sonetos, madrigales, anotaciones curiosas,
cuartetos quebradas, redondillas... etc.

2 BAILES solamente:

Fol.290.- "Baile". Sin título; 4 hoj. Letra del s.XVII.

E. Lisa-Pastores, zagales

A. es culto que enciende en sus aras la fe

Fol.294.- "Baile". Sin título; 3hoj., 4^a, letra del XVII.

E. Pasc.- Yo soy pastor de idsa (sic)

A. tantas verdades.

*Ms.4123:

"Libro de Bailes de Bernardo López del Campo".

Pastas amarillas, pergamino, 159 hojas en 4^a, letra -
del s.XVII. En general es de fácil y comprensible ---
lectura, menos algunos manchones y unas cuantas pági--
nas un poco deterioradas. Hay índice al principio de-

68 BAILES..., pero el titulado "Las Bandoleras", --
pág.85, no figura en el libro. También viene en el
índice el "B. del Herrador", pág.4, pero en esta --
pág. figura el "B. de la Capitana".

BAILES de B. López del Campo, de Fco. de la Calle, --
del Maestro León, de Aonso de Olmedo, de B.J. de --
Ayala, y muchos otros sin firma y anónimos.

Como faltan dos BAILES (uno es el de "Las bandole--
ras") y además una de las piezas es una Mojiganga:-
fol.125 a 128, el N^o de BAILES de este Ms. es de 65.
Veamos a cada uno de ellos:

Fol.1 a4.- "Baile de los esdrújulos entremesado".

E. Deja las lágrimas, Mónica

A. sane sin gárgaras.

Fol.4 a 5.- "Baile de la Capitana" (3).

E. Hoy la Real Capitana

A. y si es poco dalde mil.

V.: "El juego del Hombre". N^o 28.

Fol.6 a 9.- "Baile de los Consejos". De Diamante.

E. De las mudanzas del tiempo

A. correr, volar.

Fol.10 a 13.- "Las Mozas de la Galera".

E. Las mozas de la galera

A. por este patio.

Según Paz y Meliá, en la op. cit.

pág.271, es de Juan Díaz de la Calle,

y se imprimió en las "Tardes apacibles".

Fol.13 a 17.- "La visita de la cárcel". De Francisco

de la Calle.

E. Un baile de dos alcaldes

A. éste de Calle.

Fol.18 a 19.--"Baile de Hételo va volandito". Y no "vo
landico", como pone P. y Meliá.

E. A acaudillar a los hombres

A. yo no quiero favores.

Fol.19 a 21.--"Baile de Mares de Levante"

E. Afuera, afuera, aparta, aparta!

A. el peligro está en ellos.

Fol.21 y 22.--"Baile de Periquillo non durmas"

E. Nunca tú fueras tan linda

A. qué gustillo me escogeré.

Fol.23 y 24.--"Baile del Zapatero". De Fco. de la Calle.

E. Zapatero soy, señores

A. otra puntada

Fol.46 a 48.--"Baile de las Carnes y pescados". De Ber-
nardo López: firmado y rubricado.

E. La Pascua soy, caballeros,

A. aunque se hagan milagros.

Fol.48 a 50.--"Baile de la Polaina".

E. Aquí de Dios y del Rey

A. ya he tentado la Polaina.

Fol.50 a 51.--"Baile de Pero Pando".

E. fuese Bras de la cabaña

A. como no se ahogó.

Fol.52 y 53.-"Baile de la Gaita".

E. Ola, Gila, sos gallega?

A. váyase noramala.

Fol.53 a 55.-"Baile de la Segunda Gaita".

E. Gila, la más alentada

A. múerese norabuena.

Fol.55 a 58.-"Baile del Tabaco y candil"

E. Dame los brazos, tabaco,

A. con el tabaco.

Fol.59 y 60.-"Baile del Juego de Trucos".

E. Aunque al tablado han salido

A. de carambola.

Según Paz y Meliá en la "Ociosidad-
entretenida" se publicó un sainete-
de González, con aquel título.

Fol.61 y 62.-"Baile del Letrado de amor". Por Ber--
nardo López.

E. De los consejos de amor

A. acaba más bien.

Fol. 25 y 26.-"Baile de los Galeotes". Por Bernardo
López del Campo.

E. Oigan, señores, en ecos

A. boga, boga, arrancada.

Fol.27 y 28.-"Baile de los locos".

E. Ay, que Bernardo me mata

A. en secreto natural.

Fol.27 a 32.-"Baile del Antojero".

E. Antojero soy, señores

A. el día de hoy.

Según P. y Meliá es de Suárez de De-
za en "Donaires de Tersícore".

Fol.32 a 34.-"Baile de las Lavanderas".

E. Dejemos ya los oficios

A. nuestra Jornada.

Fol.34 y 35.-"Baile de la Barbera".

E. Mi triste bolsa ha caído

A. me tuve yo.

Fol.36 y 37.-"Baile de Madrugones de Galicia".

E. Madrugones de Galicia

A. por acá, por allá, por aquí, por
allí.

Fol.37 a 40.-"Baile del Zurdillo y segunda parte de-
le Rubilla".

E. Atención, señores crudos

A. desesperado.

Fol.40 a 43.-"Baile de los Oficios y casamentero".

E. Yo que soy casamentero

A. pocos aciertos.

Fol.44 a 46.-"Baile de la Costanilla y Pescadería".

De Bernardo López.

E. Pensarán al ver salir
A. y ala, que es tarde.

Fol.63 a 65.-"Baile de la Ronda de amor".

E. Yo soy el amor justicia
A. se acaba el baile.

Fol.65 a 67.-"Baile de la Boda de Pobres".

E. A las bodas de Merlo
A. pobrecita de mí.

Fol.68 a 70.-"Baile de la Rastrera y la Pescadera".

E. De una pescadera vive
A. muy lindas carnes.

Fol.71 a 75.-"Baile de Señora Inés".

E. Por las señas que yo traigo
A. todo lo que sentiré.

Fol.76 a 78.-"Baile de las Mentiras".

E. La verdad y el desengaño
A. esto sí que es del uso chamberga.

Fol.79 y 80.-"Baile de la Forastera en la corte".

E. Forastera, a la corte me vengo
A. las topadillas de mi donaire.

Fol.81 y 82.-"Baile de la tendera de amor".

E. Tenderilla de drogas de amor
A. ay, ay, ay, meu ben.

Fol.83 y 84.-"Baile de la Liberalidad y la avaricia".

E. Liberalidad me llamo
A. tengais templanza.

Fol.91 a 93.-"Baile del Pintor". Del Maestro León.

E. Yo soy un pintor, señores
A. ni los que muelen.

Ver: Ms.15403. Figura anónimo en el-
Cat. de La Barrera.

Fol.111 y 112.-"Baile de El Ciego amor". De Freire -
de Andrade, según La Barrera; pero -
es de Bernardo López del Campo.

E. Den limosna a este ciego
A. me quito la venda.

Fol.112 a 114.-"Baile de Adonis y Venus".

E. Viva, viva Adonis
A. para qué, para qué, para qué?

Hay otro Ms. con título de "adonis y
Venus" que

A. la estopilla de un donaire.
V.: "La Nave", N^o 6.

Fol.114 a 116.-"Baile del Registro".

E. un registro general
A. cesa el sainete.

Fol.116 a 118.-"Baile de Los Deslucidos".

E. Sepan ustedes, señores
A. teneme, que ya está conseguido.

Fol.118 a 120.-"Baile de los Vagamundos".

E. A desterrar holgazanes
A. los mosqueteros.

Fol.121 y 122.-"Baile del Mundo y la Verdad". De Bernardo López: firmado y rubricado.

E. Yo soy el mundo, señores
A. que ya los nobles le dan.

Fol.123 y 124.-"Baile de la Pendencia". De Bernardo López: firmado y rubricado.

E. Paz, téngase; qué es aquesto?
A. sea norabuena, norabuena sea.

Es téngase", y no "ténganse", como dice Paz y Meliá.

Fol.93 a 96.-"Baile de la Guerra de amor". De Juan de Ayala.

E. desvalido anda el amor
A. del rendimiento.

Fol.96 a 98.-"Baile de la Pelota". Según La Barreras de Jacinto Alonso Maluenda.

E. A jugar a la pelota
A. llena de viento.

Fol.98 a 100.-"Baile de la Pintura". De Bernardo López: firmado y rubricado.

E. Déjame, Filis
A. las almas y mueran los celos ---
traidores.

Fol.101 a 102.-"Baile de las Gorrondas y el cochero".

E. Paciencia, gorrondas más

A. ir por su senda.

Fol.103 y 104.--"Baile de Por aquí sí que suena". De -
Bernardo López: firmado y rubricado.

E. Ay, caminito de la fuente
A. piedad que le valga.

Fol.104 a 107.--"Baile del Problema".

E. Atención, que este baile
A. más no cansemos.

Fol.107 y 108.--"Baile de Las Pedidoras".

E. Albricias, señores míos
A. se acaba el baile.

Fol.109 y 110.--"Baile de Los Amantes perdidos".

E. Quien hubiese visto o hallado
A. estos señores.

Fol.116 a 118.--"Baile de Los Deslucidos".

E. sepan ustedes, señores
A. teneme, que ya está conseguido.

Hay otro en el Ms.17.192, publicado
por Bergman en su "Ramillete..": li
geras variantes.

Fol.128 a 130.--"Baile de Los Extravagantes".

E. Yo soy el amor, señores
A. es el propio amor.

Fol.130 y 131.--"Baile de la Maestra". (y no "La Maestra de niñas" como hace P. y Melií).

E. Maestra soy de muchachas

A. con el afecto.

Fol.132 y 133.-"Baile de Los Juegos del Hombre".

E. Esto es amor

A. como no soplan.

Fol.134 y 135.-"Baile de Bien puesto pasar sin amor".

E. No te vea, Juana, que lloras.

A. pasar sin amor.

Fol.136 a 137.-"Baile de vuélvome a mis cuidados".

E. Adoro una hermosura

A. viva el amor y muera el desprecio

Fol.137 a 139.-"Baile de Con el retrato de Adonis".

E. Déjame, por Dios, Laurena,

A. noramala sea (y no "norabuena" como hace P. y Meliá).

Fol.140 a 142.-"Baile de Los Forzados de amor".

E. El mar se va embraveciendo

A. rebenque y remar.

Es de Armesto y Castro: en sus --
"Sainetes y entremeses".

Fol.142 a 144.-"Baile de La Cátedra de amor".

E. Catedrática de amor

A. le da más pena.

Fol.144 a 146.-"Baile del Zarambeque de Cupido".

E. Filis no es hermosa?- Sí,

A. para los sainetes.

Fol.147 y 148.-"Baile de Rompe amor las flechas".

E. Déjame quejar, Marica,
A. sí quiere más.

Fol.148a150.-"Baile del Amor y el desdén". De Salazar
y Torres: en la 1a. parte de la "Cítara
de Apolo".

E. Celebrad, zagalejas,
A. amor y desdén.

Fol.151 y 152.-"Baile del Amor correspondido y platónico".

E. Muera el amor que admite
A. todo me derreto.

Fol.153 y 154.-"Baile de La Abejuela". De Alonso Olme
do.

E. Serrana que a Manzanares
A. obed, perdoad sen que vos agas---
teis.

Fol.155 a 157.-"Baile del Dotor".

E. Para sanar su dolor
A. un médico quien lo acabe.

Fol.157 a 159.-"Baile de La Maestranza".

E. Sabed rendidos afectos
A. Admitir voluntades (y no: "por -
afuera y tomar esquinas"... P. y-
Meliá ha confundido la acotación
de Baile con el texto mismo).

- * Ms.14088: "Bailes originales manuscritos". Interesante para ver y estudiar BAILES de comienzos XVIII. Consta de 252 Hoj. 4ª l.d.s.XIX. ho 1a. (B).

Todas las piezas no son BAILES aunque lo dice en el título, pues hay un Sainete, un Bailete, -- una introducción a unos matachines, una introducción a la contradanza, 4 fines de fiesta, y otras siete piezas que pueden ser BAILES: "La Galera" - empieza y termina lo mismo que "Los Galeotes" del Ms. 4123.

20 piezas figuran expresamente con el título de - BAILES... y son los siguientes:

"El río y el barquillero". Baile entremesado por D.Antonio de Zamora.

E. Milhombres.- Francosa en este repecho
A. para los opilados dicen que es bueno.

"La Maya". Baile por D. Antonio de Zamora.

E. Tom^a.- Síguele
A. usté me ha dado culebra.

"El Doctor de enfermos de amor". Baile del Lic. - Luis Quiñones de Benavente.

E. Bez.- Un mal letrado, señores,
A. y es (sic) pueblos en Francia quererle engañar.

"El Juicio de Paris". Baile por D. Antonio de Zamora.

E. Juanucha.- Mío es el bolsillo
A. esta cinta pajiza adorne el gabío.

"Los Apasionados". Baile de un ingenio de esta Corte.
¿De D. Tomás Bernardo Sánchez?

E. Poeta.- Caballeros, dónde bueno?
A. tan peregrina.

Impr. en Madrid. J. González, 1734.

"Los Lazarillos". Baile entremesado.

E. Ay, pobrecito amor!
A. Lazar.- Sí acepto.

"Los Disparates". Baile de Juan de la Encina.

E. Amante cuidado
A. vale un pastel.

"Los Queros". Baile de Matías de Castro.

E. Grac^a.- En la corte sin oficio, ¿qué haré?
A. Amén Jesús.

"Pero Pando". Baile.

E. Duese Bras de la cabaña
A. cómo no se ahogó.

"La Nave". Baile para un auto

E. Vejete.- Yo me he de ahorcar
A. y sirva este susto de mojiganga.

"La Gallegada". Baile de Francisco de Castro.

E. Grac^a.- Quién me dirá
A. La gaita gallega.

"El Montañés". Baile nuevo.

E. Montañés.- Ea, dichoso Madrid

A. a la andola, que más a la andola.

Impreso con el título de "El montañes en la corte".

"Mariximenes". Baile entremesado.

E. Atención, que cierto quidam

A. que es señal de que habrá gente.

"Baile cortado por satírico".

E. Todos.- So, so, so, so, so

A. deixe isso ña seja tola.

"La Xitanilla". Baile de D. Antonio de Zamora.

E. Pues ya del Abril

A. mas pido perdón.

"Los Puntos de guerra". Baile. ¿De D. Antonio Zamora?
ra?.

E. Pues está de Dios

A. de más de marza.

Impreso en Madrid con el título de "Los toques de -
guerra". Diego Martínez Abad. 1722

"Antón Molinero". Baile entremesado.

E. A la margen de un fresco arroyuelo

A. con huesos me aferra.

"Las Barbas". Baile.

E. Grac^a.- Bien haya mi condición

A. Dios es mi padre.

"El Juego del maxister". Baile nuevo escrito por -
Francisco de Castro.

E. Viva, viva el Dios vendado;
A. es todo festividad.

"EL Herrero". Baile entremesado.

E. Venus.- El gran padre de la guerra
A. con algún victor.

- * Ms. 14611: es una carpeta que contiene piezas diferentes, una de éstas es la n^a 5: "La Turuleta". Baile nuevo, - letra del s. XVIII.

- * Ms. 14513: piezas diferentes y bastante Bailes: de Salazar:-- n^a 13 "La circunstancia"; n^a 9 "Las cuatro faltas"; n^a 8: "Los muchachos de la escuela"; 29: "Amor y celos"; de Olmedo: n^a 19: "La Valenciana"; de Sandoval y Mallas, el n^a 14: "El Alcalde casado". De Zamora: el n^a 66: "La Perínola"; De Tomás Moreno: el n^a 54: "La Avellanera". También de Olmedo: los n^{as}. 24: "Las Arias", y el 75: "Títulos de comedias"; de Antonio Flores: "Amor sin saber a quien"; n^a 12; de Camacho: "El Escolar hablador": n^a 42.

- * Ms. 14514: También en esta caja de obras diversas figura el Baile "La Rueda de la Fortuna", n^a 15 del Ms.

- * Ms. 14770: "El Amor puesto en razón", de Arroyo y Velasco.
"Si el Abad juega a los naipes, ¿no harán lo mismo los frailes?"

- * Ms. 14834: "El Talego". Baile de Quiñones de Benavente.

- * Ms. 14851 : "La Nave", conocido por este nombre que es título de la primera pieza de las 66 que reúne, de las - que 52 son BAILES.
Consta de 231 hoj., 4^a, 1. del s. XVIII, perg^a.

No hay índices y le faltan hojas, pues comienza en el fol.4 con el 1^a BAILE. Contiene los siguientes:

"La Nave . Baile."

E. No se engolfe en barca humilde
A. pieza de leva.

"Baile de la Pendencia".

E. Paz, ténganse, qué es aquesto?
A. sea norabuena, norabuena sea.

"Baile de Por aquí sí que suena".

E. Ay, caminito de la fuente
A. piedad que le valga.

"Baile nuevo de Bandoleras de Cupido".

E. Bandoleras de Cupido
A. mejor save querer.

"Baile de Con quien hablo Marica".

E. Atiende el ruego, Marica
A. no responden? pues, adios, yjos.

"Baile de Venus y Adonis".

E. Viva, viva Adonis;
A. la estopadilla de mi donaire.

"Baile nuevo de Vuélvome a mis cuidados". Paz y -
Meliá piensa que puede ser de López del Campo, -
pero en este Ms. no hay firma ni nada evidente-
para atribuírselo.

E. Adoro una hermosura
A. yo a mis rigores.

"Baile para Francisco Ponce y la Señora Ana Correa".

E. Esto no tiene remedio
A. para el Retiro.

"Baile de La Roma".

E. Yo soy la roma del prado
A. les daré dulces.

"Baile de Ay que todo me morro".

E. Muera el amor que admite
A. todo me derrito.

"Baile de los Juegos". De Vallejo. Aparece expresamente indicado que es de él.

E. Humilde salgo a serviros
A. un vítor la chamberga.

"Nuevo Baile de Muy bien puedo pasar sin amor". P.-y Meliá lo atribuye con interrogante a Bernardo López, pero no hay firma ni indicación alguna expresa.

E. No te vea, Juana, que lloras
A. passar sin amor.

"Baile de las Pedidoras".

E. Albricias, señores míos
A. se acaba el baile.

"Baile nuevo famoso del Lanturulu".

E. Atención pido a todos

A. Lantarara.

Impreso en la "Arcadia de entremeses", 1700.

"Baile famoso de Fulanilis". De Juan Vélez.

E. Atención que quiere un baile

A. cuando mude el son.

"Baile de La Lela".

E. Valentía en lo que pido

A. acabémosle.

"Baile del Confitero y confitera".

E. Confitero soy, señores

A. nuestros deseos.

"Baile famoso del Maulero de S.M.".

E. Yo soy el mundo, señores,

A. a madama real.

Paz y Meliá lo atribuye con interrogantes a Monte -
ser. No hay ninguna indicación en el Ms. de que sea
de Monteser.

"Baile nuevo de Dime Pedro".

E. Dime, Pedro, por tu vida

A. sin miedo del silvo.

"Baile del amor al uso".

E. Den limosna a este cieço

A. me quito la venda.

Ver: Ms. 4123, fol. 112.

"Baile del Sastre". De Jacinto alonso Maluenda.

E. Sastre soy por mis pecados

A. ya acabe el baile.

"Baile del Azicalador de espadas".

E. Fortunilla impertinente

A. porque le, porque le llamen padre.

Ver: Ms.16.291: "El Azicalador".

"Baile entremesado de Antón Molinero".

E. A la margen de un fresco arroyuelo

A. porque los cascós con huesos me aforra.

"Baile de Si no ha de tener alivio".

E. Si no ha de tener alivio

A. si en él la dicha le falta ocasión.

"Baile del Cocinero".

E. Señores, un cocinero

A. con pepitoria.

"Baile de Milagro, Fílida, fueras".

E. Milagro Fílida, fueras

A. que miren que es muy bueno el tener.

"Baile del Mudo".

E. Qué te dijo aquel ingrato?

A. El que no da patadas ese es el tonto.

Dos solos cita La Barrera con este título, aunque -
sin los primeros versos; el 1^a de Monteser "Ociosidad entretenida", y el 2^a de Añorbe, impreso en una
de sus comedias.

"Baile del Aldehuela".

E. Al baile de la Aldeguela
A. que ticorrotico andar.

"Baile de los Zagalexos".

E. Ay, que me matan, zagales;
A. no me mates, mira, oye, que me moriré.

"Baile de los Esdrújulos".

E. Un baile célebre
A. y aquí este baile se acaba, ay ,ay, ay;

"Baile de Los Cojos y mancos".

E. A la Tuerta Casildilla
A. este sí ques festejo.

"Baile de Los Carreterillos". De Lanini, según La Ba
rrera.

E. Bueno es por mi vida
A. de mis amigos.

"Baile de Los Presos". De Villaviciosa, según el Ms.

E. Oigan que por novedad
A. quitando cadenas.

"Baile de Rossa".

E. Atención, señoras hembras,
A. lindísimamente saben.

"Baile de Los Gallegos".

E. Oigan todos vuesarcedes
A. pero Galizia se lleva la gala.

"Baile de los Remedios". 1a. y 2a. parte

1a. parte:

E. Afuera, que sale al baile

A. que yo no me he de matar.

2a. parte:

E. Dónde me llevas, tirano deseo?

A. como candiles.

"Baile de La Risilla".

E. El que ama correspondido

A. y se empiece la jornada.

"Baile de Las Puertas del Alcalde".

E. Para celebrar las bodas

A. que otro hombre hay cada momento.

"Baile del Astrólogo de Morla".

E. El astrólogo más sabio

A. será lo que Dios quisiere.

"Baile de Las Suertes de Año Nuevo".

E. En las suertes de año nuevo

A. que aplausos les dé.

"Baile del Sueño". De Benavente según P. y Meliá, pero no hay nada en el Ms. que indique autor.

E. Yo soy la noche

A. a dormir al bistua.

"Baile de Las Cabriolas".

E. ¡Afuera. Afuera, aparta, aparta;

A. no habrá quererle.

"Baile del Pintor nuevo"

E. Yo soy un pintor, señores

A. perdón de faltas.

"Baile del Agua y el vino".

E. Por qué duerme sola el agua

A. y sois tevernera, y sois tavernera.

"Baile de La Galera". En ecos.

E. Oigan, señores, en ecos

A. boga harán cada boga, boga harán cada boga.

"Baile de Las Galeotas".

E. Navegando tras el oro

A. pirata de plata, que no hay un real.

"Baile del Cuz, cuz".

E. Si la mar fuera de leche

A. sí, por esta cruz.

"Baile del Casamentero".

E. Yo pierdo hombres y mujeres

A. miréis herrado.

La Barrera duda si será de Castillo Solórzano.

"Baile del Talego".

E. Ay qué desdicha, señores!

A. se hacen los mosquetericos mancos.

"Baile del Amor correspondido".

E. Quién ha visto el amor por aquí?

A. porque viera quien ama, lo que padece.

Al final hay acotación: "es del Dr. Arboleda..."

"Baile de los Elementos". De Salazar. Lo dice el-
Ms. al comienzo.

E. Perdiósele Amor a Venus

A. sólo pidiendo perdón de los hierros.

Incluido en la Parte 1a. de la "Cítara de Apolo"

"Baile de los Consejos de Amor".

E. De los consejos de amor

A. pues acavóse, acavóse.

* Ms.14856: Conocida esta Colección por "El Corazón", título -
de la 1a. de sus piezas.

El el lomo del Ms. dice: "Bailes diferentes".

Consta de 190hoj. útiles, más dos de tabla al co-
miez, 4ª, pergª l. del s. XVII (D.).

Por el índice vemos que algunas de las piezas-
no son BAILES (pues hay: loa, entremés, mojiganga,
incluso una comedia, aunque ésta está sólo en el -
índice). Faltan en el índice dos Bailes: el de --
"Gileta", de Juan Vélez, y el de "La ruda políti-
ca".

Anotaciones marginales a la izquierda del índice -
que indican el nombre del autor de algunas de es-
tas piezas.

El índice no se corresponde exactamente con la nu-
meración de las hojas del Ms. ni con el orden de -
las piezas.

La foliación del Ms. en la hoja 159 indica falta -

de las correspondientes hasta la 232, y así lo deja conocer también el grueso del tomo. La 2a. foliación está seguida.

Consta, pues, esta Colección de 38 BAILES. Son los siguientes:

"Baile del Corazón".

E. Hay quien sepa por ahí
A. esta de veras.

"Baile de La Roma del Prado". De Lanini, según el -
índice el Ms.

E. Yo soy la roma del Prado
A. les daré dulces.

"Baile de Las lagrimas de Jacinta".

E. No llores, Jacinta, no, no, no,
A. Has dicho bien.

Copia firmada por Matías Godos.

"Baile del Retrato". En esdrújulos. De Olmedo, según
el índice del Ms.

E. Señores, oíd a mi padre
A. vítores nuestro afecto merezcan.

"Baile del Amolador". De Benavente, según el índice
del Ms.

E. Yo soy un amolador
A. que están todos a diente y usted a muela.

Incluido en los "Entremeses nuevos", 1643.

"Baile con la red de sus pestañas".

E. Bern. y Man.- ¡Dejadme!, 1ª.- ¡Aguarda;
2ª ¡Detente;

A. déjame, pues no me quieres.

La Barrera le titula:"Con la red de tus cabellos".

"Baile de Gileta", de Juan Vélez.

E. Que al fin, Gileta, te vas

A. mira que me quedo.

"Baile sin título".

E. Atiende al ruego, Marica

A. ¿no me respondéis? pues adiós, hijos.

"Baile del Mundo y el tiempo".

E. Señores, sepan que el mundo

A. ahora es tiempo.

"Baile de Los Desengaños".

E. A quejarse sin amor

A. la risa, en llanto.

"Baile de Los Títulos de Comedias o del Doctor".

En el índice sólo : "B. de los Títulos de Comed."

E. Ah, señor Doctor Carlino

A. servir para merecer.

"Baile de las Pinturas".De Salazar, según el índice;

P. y Melfa: también, pero con
interrogante.

E. Una fea dibujó

A. lo que de corta.

"Baile de Bernarda y Pascual".

E. Si no ha de tener alivio
A. sin él a mi dicha le falta ocasión.

"Baile del Retrato de una dama".

E. Es Amarilís tan fea
A. Que no tiene Filis.

"Baile de Menga y Bras". De Alonso de Olmedo, según
el índice del MS.

E. Porque del lugar me sacas
A. no se baile más
¡ay! ¡ay!, etc.

"Baile entremesado de La Vida de la dama cortesana,
hecho con versos de romances viejos". Así, según --

P. y Meliá; el índice del Ms. lo -
titula: "Baile entremesado de ro--
mances".

E. Oígan, señores, la vida
A. y hoy tengo estufa.

"Baile de la Esgrima". De Juan Vélez, según el índi-
ce del Ms.

E. De la destreza del daga
A. meta el montante.

"Baile de La Ruda Política".

E. Sintiendo la ausencia de Gila
A. las bodas felices de Gila y Pascual.

"Baile de Perico". P. y Meliá añade: "por un bemola-
do", y lo atribuye con interrogan

a Trejo.

E. Ay de aquel que como el cisne

A. a amor se ha de rendir.

Incluido en el "Vergel de entremeses".

"Baile de los Títulos de comedias", de Olmedo, según la acotación del Ms.

E. Con títulos de comedias

A. la mejor perla.

"Baile nuevo Para lo que mandaren".

E. ¿Quiéreme usted?

A. para ese y para otros diez.

"Baile del Pastelero".

E. Remudando mil oficios

A. téngame, que me caigo.

"Baile del Doctor y el Sacristán".

E. Bern.- Mujer soy de un sacristán

A. retambillo, retambo.

"Baile de La Pelota". De Lanini, según la acotación en el índice del Ms; P. y Meliá también lo atribuye a Lanini aunque con interrogación. Según La Barrera es de Jacinto Alonso Malvenda. Se imprimió -- suelto a nombre de este autor, según Jimeno.

E. A jugar a la pelota

A. llena de viento.

"Baile de La Ronda de amor"

E. Yo soy el amor justicia
A. se acaba el baile.

"Baile de La Gaita Gallega". De Olmedo, según el -
índice del Ms.

E. Vaya, vaya, de jira
A. lo que me suena.

"Baile de Fileno"

E. Ay, ay, ay, canta Fileno
A. ¡ay, ay, ay!

"Baile Nuevo"

E. Atiende al ruego, Marica
A. no me respondeis? pues adiós, hijo.

Es igual al titulado: "Baile sin título".

"Baile de Florindo y Filis". De Juan López del Co--
rral, según acotación-
en el índice del Ms.

E. Tirano amor, a donde
A. como ustedes se huelguen, qué se me da a mí.

"Baile de Albano".

E. Al mayor vencimiento de amor
A. porque no está así un hombre favorecido.

"Baile del Desafío".

E. Como te digo amiga
A. yo he de querer a muchas, dé donde diere.

Según La Barrera es de Matos, y le cita como incluido en el "Ramillete de sainetes".

"Baile de las Flores". De Alonso de Olmedo, según acotación del Ms.

E. A la campaña que forman
A. sus matices les tejan una guirnalda.

"Baile del Ciego amor vendado", de D. Manuel Freire,
según la acotación -
del índice del Ms.

E. Amor.- Den limosna a este ciego
A. para poderle acabar.

"Baile del Conde Claros". De Moreto, según el índice
del Ms.

E. Media noche era por filo
A. y alcaparrones, sol, fa, mí, re.

"Baile entremesado sobre el tono de Señora Inés".
"Baile de Sra. Inés", según el índice.

E. Por las señas que yo traigo
A. todo lo que sentiré.

"Baile del Amor y la locura".

E. En aquesta acción procura
A. nos falta el tiempo.

"Baile de los Carretilleros". De Lanini, según el -
índice del Ms.

E. Bueno es por mí vida darme a mí celos
A. de mis amigos.

"Baile de los Títulos de Comedias". De Olmedo.

Ver: el Baile del mismo título citado más -
arriba: es el mismo.

*Ms.15147: N^o 4: "Enjuga los Aljófares". De Diamante.

*Ms.15403: Es una colección de 30 piezas, todas ellas entremeses y Bailes, menos una jácara. La última pieza según el índice comienza con el fol.102 y falta el final. También faltan el final o el comienzo en otras 4 piezas y dos hoj. de una. Al final del mismo está la fecha de 1849.

Ms. de 106 fol., 4^a, 1. del XVII, (O).

Contiene los siguientes 9 BAILES:

"Baile del Arquitecto". De Vélez de Guevara, según --
P. y Meliá.

E. Arq.- Un arquitecto de amor

A. ponerle cola.

Impreso en Zaragoza: "Flor de entremeses", 1676.

"Baile de La Casa de amor". Entremesado a atribuido a
Benavente (P. y Meliá).

E. Amigo, ya no hay bailes ni entremeses

A. instrumentables.

Publicado por Cotarelo, N^o 188; sólo da la referencia del Ms.

"Baile del Retrato". De. A. de Olemdo (P. y Meliá).

E. Correa.- Atención pido a todos

A. Lanturú, lantarantú.

Impreso en la "Arcadia de entremeses", 1700, con el -

título de "Lanturulú". Parece ser el mismo que el --
nº 17 de la Colec. Nave: "Baile nuevo famoso de Lantu
rulú.

Hay otro Baile del mismo título, en esdrújulos y tam-
bién de Olmedo -Col: El Corazón, nº 3- pero no parece
ser el mismo pues empieza y acaba de distinta manera.

"Baile del Pastoral". Atribuido a Benavente según --
P. y Meliá.

E. En un pastoral albergue.

A. a mí me aprovecha.

Publicado por Cotarelo; Nº 187 quien sólo da la refe-
rencia del este manuscrito.

"Baile de Ronda de amor". Atribuido a Benavente, según
P. y Meliá.

E. Atención todo valiente

A. mientras aquesta se acaba.

Ver: Ms. 16292, nº 13:

E. G.^a.- Atención todo viviente

A. como no pidan.

Hay también otro baile del mismo título atribuido por
Gallardo (4) a Benavente o a Avellaneda que:

E. Yo soy el amor justicia

A. se acaba el baile..... Se en-
cuentra en "Corazón", nº 27, y en el "Libro de Bailes"
de Bernardo López del Campo, nº 27 también.

"Baile del Pintor". Atribuido a León Marchante.

E. Yo soy un pintor, señores

A. (le falta el final).

Otro Ms. del mismo título: 16.291 fol. 316, atribuido-
por P. y Meliá a León Marchante:

E. Yo soy un pintor, señores
A. pero no encarna.

Ver también: "Libro de Bailes" de Bernardo López --
del Campo, n^o 35, y "La Nave", n^o 47.

"Baile del Torote".

E. (Incompleto) tormenta corre mi fama
A. de que se hace un entremés.

"Baile de Las Flores".

E. Para las bodas que alegres
A. Trébole ay Jesús que me voy.

Atribuido a Benavente según La Barrera.

Figura también con el mismo título, comienzo y final
en el Ms.16.291, n^o 61. En cambio es completamente
distinto otro que:

E. Un dueño traidor me hizo hortelana
de amor

A. rama a rama y flor a flor.

Con las licencias para la representación -
firmadas por D. Juan Salvo y D. José de --
Cañizares en 12 y 13 de Octubre de 1717: -
Ms. 14.513.

También es distinto otro Baile de Olmedo con este -
mismo título:

E. A la campaña que forman

A. sus matices les tejan una guirnal
da.

Ms.9373, fol, 175, y es el mismo que encontramos --
también el "El Corazón", n^o 35.

"Baile de Bras y Menga". Atribuido a Benavente, se
gún P. y Meliá.

E. Ya murieron Menga y Bras

A. llequemos los dos.

Publicado por Cotarelo: n° 349 quien también da -
la misma referencia del Ms. y la misma atribución.

Ms.15765: Consta de 47 fol., holandesa, letra del s.XVII, 4ª,-
(O).

Dos fol. en blanco al comienzo y al final. Antes --
del fol. 1º viene la "Tabla de los Entremeses de es-
te cuaderno", que, menos las tres últimas piezas ---
("Entremés de Los Osos", "Entremés de La Circunstan-
cia", "Entremés del Corto de vista"), son todos BAI-
LES.

Nada de firmas ni atribución a algún autor. Contie-
ne, por tanto, los siguientes 11 BAILES:

Fol.1: "Baile del Juego del Hombre".

E. Pasc.- Esto es amor

A. como no soplen.

Fol.4: "Baile de Las Ferias de Madrid".

E. Fer.- Yo soy la feria de amor

A. Algún vñtor de ferias al auditorio.

Fol.7: "Baile de La Lavandera".

E. Lav.- Lavandera soy, señores

A. ¿Qué? Rom.- No ser largo

P. y Meliá lo atribuye con interrogante a --
Agustín de Salazar Torres.

Fol.11: "Baile del Amor perdido".

E. Ay de quien llora, quien siente, quien-

gime

A.no hagan silbatos.

P. y Meliá lo atribuye con interrogante a Agustín de Salazar y se pregunta si no será éste - uno de los Tres Bailes que el colector de las- "Obras" de Salazar suponía ocultos en poder de algunos.

Fol.14: "Baile de Rompe Amor las flechas".

E. Déjame quejar, Marica,

A. sí quiere más.

Publicado por Cotarelo: AN² 346 y atribuido -- por él a Benavente y es el mismo que el Ms. -- 4123, del mismo título, f.147, con ligeras variantes.

Fol.17: "Baile del Molinero".

E. Cas.- Molinico de amor

A. abaté, abaté.

P. y Meliá lo atribuye también con interrogante a Agustín Salazar. La Barrera le titula: - "Molinillo de Amor" y no cita a Salazar.

Es el mismo que figura en la Colección "El Juego del Hombre", n²12, titulado "El Molinillo de amor", y así le cita La Barrera, aunque no le atribuye a Salazar.

Fol.20: "Baile entremesado de la Casa del Amor".

E. La hermosa madre de amor

A. no tiene gracia.

Hay otro del mismo título, atribuido a Q. de Benavente, y que empieza:

E. Amigo, ya no hay bailes ni entremeses

A. instrumentables
Ver: Ms. 15.403, n.º 17.

Fol.23: "Baile de Los Muchachos de la escuela".

E. Vaya un baile enamorando
A. haber sido contigo
P. y Meliá lo atribuye con interrogante a Salazar. La Barrera sólo menciona el título.

Fol.26: "Baile de Las Cuatro faltas".

E. Muj.- Con un zapatero cojo
A. que ser Calvino.
Atribuido con interrogante a Salazar por P. y Meliá.

Fol.28: "Baile del Carretero".

E. Carr.- Yo soy, señores, de amor
A. perdón de las faltas pidan.

Fol.31: "Baile del Herbolario".

E. Herb.- Herbolario soy, señores,
A. con tanto verde.
Atribuido con interrogante a Salazar por P. y Meliá.
Aparece también el mismo Baile en el Ms. 3899, -- fol. 215, y otra vez en el Fol. 228 del mismo Ms.

*Ms. 15788: Conocida esta colección por "El Juego del Hombre", título de la la. de las piezas.
Consta de 176 Hoj., 4.ª, hol.ª. 1700, (D).

De las 59 piezas de que consta una es un Sarao francés y otra una Mojiganga. P. y Meliá recoge seis -- piezas sin el título expreso de BAILE, pero son BAI LES, entre otras razones porque aparecen en otras - colecciones como tales. Vg: "La Forastera", "La Real Capitana": Ms. 4123, nº 2, etc. Por tanto, reúne - este Ms. los siguientes 57 BAILES:

"Baile del Juego del Hombre". de A. de Salazar y To
rres, según P. y Meliá.

E. ¿Esto es amor?- Déjenme padecer su rigor

A. como no soplen.

Impreso en la "Cítara de Apolo", Parte 1a. 1694.

Ver: Ms. 15.765, fol.1: mismo título, empieza y termina igual. El Ms. 4123, nº 54: empieza y termina igual, pero el título es "Los Juegos del Hombre".

"Baile y Sarao de La Marsellesa".

E. ¡Ah, de la oscura cárcel;

A. el peligro mayor.

"Baile de Desdén y amor".

E. Dejadme, amigos.- ¡Qué tienes?

A. y a Dios quedad.

"Baile de Truscatus".

E. No quiero amar

A. ¡Ay, ay, ay, ay!

"Baile del Suspiro".

E. En la posta del deseo
A. merece un vitor.

"Baile de Las Zagalas".

E. Afuera, afuera, que salen
A. despache en breve.

"Baile de Duelo de amor".

E. De cuantas veces al campo
A. se trueque el duelo.

"Baile de ¿Quiéreme usted?".

E. 4a.- ¿Quiéreme usted? 3a.- No, señora
A. para otro y para otros cien.

"Baile de Los Celos de Antón".

E. 1ª- Espera. 2ª ¡Detente; 1ª ¡Aguarda!
A. nuestro favor hoy.

"Baile del Amor y la verdad".

E. Fabio.- Oíd, oídme, selvas
A. veneren de Cupido los afectos.

"Baile del Molinillo de amor".

E. Molinico del amor
A. ¡abate, abate!

"Baile de Feniso y Menga".

E. Dejando la compañía
A. pero es suponiendo, etc.

"Baile de Júpiter y Calisto".

E. No huyas, bella Calisto

A. por vosotros mismos.

"Baile de Pintura acaso".

E. Si a reñir con Filis salgo

A. con el perdón me despido.

"Baile de La Bure".

E. Bellas náyades del Dauro

A. ser asunto del temor.

"Baile del Pascual y Gileta".

E. 1a.- ¡Ay, amor! 2a.- ¡Ay, ausencia! Dúo.- ¡Ay - dulce dueño!

A. sin qué, ni para qué.

"Baile de Detenémemele que se va".

E. Dirásle, amiga, a aquel hombre

A. detenédmele, que se va.

"Baile del Amor correspondido".

E. Amor platónico.- Muera el amor que admite

A. todo mi dirritu.

"Baile de Mariximénez".

E. Atención, que cierto guídan

A. que es señal de que habrá gente.

"Baile de Amor y celos".

E. 1a. Mujer.- A qué con silencio tanto
A. como de merced.

Impreso en: "Cítara de Apolo", Parte 1a. Con el --
mismo título hay otro Baile atribuido a Salazar, que
E. Vivan tus rigores.

"Baile del Ta, ta, ta".

E. Daca el baile
A. ta, ta, ta, que se acabó.

"Baile de Títulos de comedias".

E. En la cárcel de un silencio
A. sólo es traslado.

"Baile de Esta es vida y esta es flor".

E. Mai.- Esta es vida, y esta es flor
A. esta es vida, y esta es flor.

"Baile de Julio y Gileta".

E. ¡Ay que me muero! Zagal 1ª.- ¿Qué tienes?
A. ya está acabado.

"Baile de Adoro una hermosura".

E. Pasc. Adoro una hermosura
A. yo amis rigores.

Ver el titulado "Vuélvome a mis cuidados": empie--
zan lo mismo.

"Baile de La Real capitana".

E. Hoy la real capitana

A. y si poco dadle mil.

Ver.: Ms. 4123, nº 2 titulado "Baile de la capitana": es el mismo.

"Baile de La Forastera".

E. Forastera a la corte me vengo

A. las paradillas de mi donaire.

"Baile de La Capitana de amor".

E. Capitana soy de amor

A. suelten las velas.

"Baile de Los Gallegos".

E. Zagales, bajad al valle

A. si dijera lo que pasa.

"Baile de Calixto", Primera y 2a. parte.

E. Milagro, Fílida, fueras

A. con rendimientos.

"Baile de La Roma del Prado".

E. Yo soy la roma del Prado

A. les daré dulces.

"Baile del Maestro de arpa".

E. Un nuevo maestro de arpa

A. en puntos de le rasgar.

"Baile del Barquillero" De Antonio de Zamora, según P. y Meliá.

E. Francosa, en este repecho
A. entra también en el corro.

"Baile de Los Extranjeros".

E. 3a. dama.- Usted, señor mío, quiere
A. vaya con Dios.

"Baile de Qué lindo, qué bueno".

E. Pas.- Detente, Menga
A. no es causarle bien.

"Baile de La Negra de Guadalajara".

E. Codi.-Pues de Guadalajara
A. de mis errores.

"Baile de La Tortolilla".

E. 1a. mujer.- ¿De qué, Bernarda, está triste?
A. ha de ser en quedar perdonados.

"Baile de Matilde".

E. Fel.- ¿Qué me quieres, villano pensamiento?
A. A Dios, señores.

"Baile de Las Zagalejas".

E. Pasc.- No hay mayor rigor
A. ay, lí, la, la, lí, la, lo.

"Baile del Corcovado, en paranomasias".

E. 2 mujeres.- Ay, jilguerillo tierno
A. del silvo salvo.

"Baile de la Esgrima".

E. M^a.- Maestro de esgrima soy
A. por más de marca.

"Baile de Amor con ecos de Marte".

E. Mús.- ¡Arma, guerra, arma!
A. ¡arma, guerra, arma!

"Baile del Tiro de la barra".

E. En qué podrá amor
A. aun el descuido del ceño es victoria.

"Baile del Bobo de Coria". De Antonio de Zamora.

E. Mís.- Perote, a quien el aldea
A. lejos del juicio, más no del primor.

"Baile de Saudade munha".

E. Laura.- Saudade miña
A. de un vitor pide.

"Baile del Amor y el desdén".

E. Amarilis.- Pues el alba despierta
A. tan peligroso el helar como arder.

Impreso en "Cítara de Apolo", Tomo 1^a.

"Baile de Las Lavanderas".

E. Cant^a 1^a.- A orillas del Manzanares
A. un perdón generoso.

"Baile del Amor todo lo vence".

E. Ent.- Yo el entendimiento soy
A. por amoroso.

"Baile por metáfora de enfermedades y remedios"

E. Pastores, enfermó Menga
A. a todos bueno.

"Baile de Amor, mercader quebrado".

E. Amb.- Yo soy el amor
A. muy mala cuenta.

"Baile de Ay, que me muero".

E. 1a. Muj.- ¡Déjame! 2a.- ¡Aparta! 3a. ¡Quita!
A. a Dios, señores.

"Baile del Amor y la fortuna".

E. Mús.- El amor y la fortuna
A. enamorados.

"Baile de la cuestión entre el amor correspondido
y desinteresado."

E. 1a.- Del amor correspondido
A. topa lo fino.

"Baile del Desengaño de amor".

E. Des.- A desengañar amantes
A. desengañado.

"Baile de La Prisión del albedrío".

E. Alb.- Sujeto a una esclavitud

A. guirindín, guirindín.

"Baile del Loco amor aprisionado".

E. Am.- Déjenme, déjenme

A. no hay duda, es verdad, claro está, ya se ve.

"Baile de La prisión y libertad del amor".

E. Yo soy la prisión de amor

A. el sainete a esas plantas.

*Ms.15957: encontramos aquí

"Baile del Mundo". Publicado por Cotarelo, N^o 343:

E. Yo soy un hombre, señores

A. lo digo a tontas y a locas.

*Ms.16291: 379 pág., 4^a, 1. del s. XVIII, perg^a. (O).

Hay además una 1a. hoja que dice: "Estos sainetes son de los dos mejores Ingenios de España: D. Pedro Calderón y D. Agustín Moreto, los cuales no se han impreso porque lo rehúsan sus autores."

Atribuidos, por tanto, a Calderón o a Moreto, aunque tres de ellos están atribuidos a Avellaneda -- Juan Vélez, y Villaviciosa.

Estos 'Sainetes' están compuestos de una Mojiganga, cinco Entremeses, seis coplas, una Letra, un Saram, un Sainete, dos piezas más sin nombre genérico, y el resto Bailes. En Total: 66 piezas (pues en la Tabla, la n^o 12 y la 13 es la misma, y la 51 y 52 y no figura en ella el "Baile del Azicalador", --- p.207).

Computo sólo como BAILES las piezas que expresamente lo indican así, por eso excluyo la titulada "Los

Araños de Juanilla" (no hay expresa indicación de mudanzas de baile, pero esto pasa en muchas piezas de este Ms., y aunque P. y Meliá la pone como Baile, para mí es más bien una jácara). Tampoco computo "Ya es turbante Guadarrama", aunque creo que es Baile (P. y Meliá duda), entre otras razones: se nos dice en el texto: "Vaya un poco bailado"... etc.

Por tanto, este Ms. está formado de los siguientes 48 BAILES expresamente indicados:

"Baile de Dicen que yo dije ayer".

E. Buscando a quien idolatra
A. no más aspira.

"Baile del Examen de sainetes".

E. escuchen, señores míos
A. y vayan los sainetes.

"Baile de Los Chicharrones".

E. Chicharrones vendo, niñas
A. que más picadito queda él.

Es el mismo que el N^o 277 de Cotarelo, titulado: "Famoso Baile del Alfiler", tomado de "Autos Sacramentales y el Nacimiento de Cristo", Madrid, 1675, pág. 216. Al de Cotarelo le faltan los 30 versos finales.

"Baile del Reloj". De Avellaneda.

E. Relojero soy, señores
A. por Dios la mano

"Baile de Las Calles de Madrid".

E. De las calles de Madrid

A. la calle de Silva.

P. y Meliá se pregunta si es el de Benavente.

Publicado por HERRERO GAFCIA, en el "Rev. de la --
Bibl. Arch. y Mus". Madrid, Nª de Octubre, 1925.

"Baile del Maulero".

E. Todo el mundo es ya maulero

A. mas no cada día.

Monteser escribió una pieza de este título, pero --
no coincide el 1ª v. citado por LA Barrera con el-
de este BAILE.

"Baile entremesado de Los Valientes Sancho el del-
Campillo y Talaverón".

E. Vaya a ver a la cárcel

A. y él a la horca.

"Baile de Gila y Pascual". De Juan Vélez.

E. ¿Qué, al fin, Gileta, te vas?

A. mira que me quedo.

En el Catálogo de La Barrera tiene el Título de --
"Gileta". Ver: "El Corazón", Nª 7, con el título-
de "Gileta".

"Baile de Quedico que duele".

E. Aufera, afuera, aparta

A. no habrá quererle.

Ver: "La Nave", Nª 46, con el título de "Las Cabrio-
las".

"Baile burlesco del Conde Claros".

E. Media noche era por filo
A. y alcaparrones.

Se atribuye a Moreto en el Catálogo de La Barrera.
Ver: "El Corazón", N° 37.

"Baile de Los Trajes".

E. Yo soy inventor de trajes
A. de la Picardía.

P. y Meliá lo atribuye a Vélez de Guevara.
Incluido en el "Laurel de entremeses".

"Baile de Los Esdrújulos".

E. No se ha de hacer ese baile
A. vámonos, vámonos, vámonos.

"Baile del Boticario".

E. Boticario soy, señores
A. de la botica.

Benavente tiene un sainete con este título.

"Baile de Las Lavanderas".

E. Dejemos ya los oficios
A. muestra jornada.

"Baile de La Rubilla, 2a parte".

E. Atención, señores crudos
A. gran sacrilegio.

P. y Meliá lo atribuye a Avellaneda de la Cueva.
Publicado en "Tardes apacibles", tomo 8.

Ver: Ms. 4123, N^o 16 con el título de "El Zurdi-
llo y segunda parte de la Rubilla": ligeras varian-
tes.

"Baile cantando para bailar".

E. Rueda la bola
A. correrá el velo.

"Baile de Pero Pando"

E. ¡Qué taimada queda Menga
A. se ahogó.

Ver: Ms. 14.088 N^o 15, y también Ms. 4123, N^o 21,
el cual, aunque tiene el mismo asunto tiene tam-
bién muchas diferencias.

"Baile de Las Puertas de Madrid".

E. Pues de las calles y casas
A. de puerta en puerta.

"Baile de Damas y galanes".

E. A echar damas y galanes
A. su cedulilla.

"Baile del chocolatero".

E. Yo soy un chocolatero
A. no los soplan.

"Baile de la Plazuela de Sta. Cruz".

E. Plazuela de Sta. Cruz
A. de la plazuela.

"Baile del Azicalador".

E. Fortunilla impertinente

A. porque le llamen padre.

Es el mismo titulado en "La Nave", nº 25: "El Azicalador de espadas".

"Baile de Los Esdrújulos".

E. Oigame aquí, doña Bárbara

A. a quien no nos diere aplauso.

Como se ve es distinto al del mismo título de este Ms. visto más arriba.

"Baile del Sueño". De Villaviciosa.

E. Yo soy la Noche

A. a dormir al vestuá.

Es el mismo pero con bastantes variantes, que el -
Nº 274 de Cotarelo, quien, siguiendo a La Barrera,
se lo atribuye a Benavente. Ver también: "La Nave",
Nº 45: "Baile del Sueño".

"Baile de La Sotija".

E. Unos mozos de buen gusto

A. la fala y la faen.

"Baile de Lucrecia y Tarquino".

E. Tras Lucrecia a su pesar

A. trébole, de todos alabanzas.

"Baile de Las Aguas".

E. Muy flojas están las bolsas

A. la paséis en puridad.

"Baile de LA Almoneda".

E. Quien me ve, quien me ve

A. cosida la tenga quien se hace gorrón.

"Baile del Médico y el sacristán".

E. Mujer soy de un sacristán

A. y agua bendita. Retambo.

En "El Corazón", N° 25 hay otro titulado "Baile del Doctor y el sacristán"; empieza igual pero termina: "retambillo, retambo".

"Baile de cúralo todo".

E. En esta casa del mundo

A. porque no lo entienda el enfermo.

"Baile de Marizápalos".

E. Marizápalos, vente conmigo

A. pero a fe que lo entiende todo.

"Baile del Ingenio del alma mía".

E. Ingenio del alma mía

A. y la zurria, zurria, zurriaga.

"Baile de Pascual y Menga".

E. ¡Ay que me muero, zagales!

A. que me moriré.

Según La Barrera es de Diamante.

Ver: "La Nave" N° 33: "Baile de Los Zagalejos".

"Baile de Las Cantarillas".

E. Envíame mi madre

A. que no puedo apenas dar medio real.

"Baile del Mesón del Mundo".

E. Oiga todo caminante

A. por debajo va de la cuerda.

"Baile de Los Ciegos".

E. Cierta ciega enamoraba

A. y no se ha de hacer la boda.

Con el mismo título cita La Barrera dos sainetes, - uno de García Portillo, y otro anónimo: pero omite los primeros versos de cada uno.

"Baile de Las Mudanzas de Gila".

E. Gila, la más alentada

A. Muérase enhorabuena.

Ver: Ms. 4123, n.º 23: "La Segunda gaita".

"Baile del Amor y desdén".

E. Oigan un baile, señores

A. Real Magestad.

"Baile del Pintor".

E. Yo soy un pintor, señores

A. pero no encarna.

P. y Meliá lo atribuye a León Marchante.

Hay otro Ms. de 2 Hoj.: 15.403, fol. 72. Con el mismo título: Ms. 4123, n.º 35: pero es totalmente dis

tinto... También parece ser distinto el titulado: -
"Baile del Pintor nuevo", N^o 47 de "La Nave".

"Baile del Monterito".

E. Salgan cuatro mujeres

A. A tí te lo digo, ahijada.

"Baile de Las Flores".

E. Para las bodas que alegres

A. ¡Ay Jesús, que me voy!

Ver: Ms.:15.403, N^o 23, con el mismo título.

"Baile de los Conejos".

E. Oigan, que por novedad

A. quitando cadenas.

Ver: "La Nave", N^o 37, con el título de "Los Presos".

"Baile del Enamorado".

E. Yo no he echado de ver

A. que no respondiére, amén.

"Baile del Talego".

E. ¡Ay! ¡qué desdicha, señores!

A. se hacen los gavilancitos mancos.

P. y Meliá lo atribuye a Benavente. En este Ms. -
no aparece por ninguna parte 'Primera parte', ni -
el título de 'Sainete', como él dice...

Es el mismo que el N^o 219 de Cotarelo, atribuido-
a Benavente, y ahí sí se indica la 'Primera parte'.

"Baile del Poeta de Bailes".

E. G².- Ayer me fingí doctor

A. y el quinto el diablo.

Publicado por Cotarelo: A N² 344.

"Baile del Torillo".

E. ¡Oh, malhaya el corazón

A. por encerrarlos los hombres.

*Ms.16292" Dice la portada:"Estos sainetes son de los dos mejores ingenios de España, D. Pedro Calderón y D. - Agustín Moreto, los quales no se han impreso por-- que lo rehusaron sus autores" 4^a, l. del XVIII, -- perg^a (O).

Contiene los siguientes Bailes:

Fol.1: "Baile del Cerco de las Hembras".

E. En el cerco de las hembras

A. y los hombres se van a Alicante.

Fol.5: "Baile del Gigante cristalino".

E. Gigante cristalino

A. lerulé, lerulé, rulé.

Fol.14: "Baile del Remifasol".

E. De enmaridarme vengo, ay!

A. ut, re, mi, fa, sol.

Fol.18: "Baile de Los Corales".

E. En el baile del egido

A. que esta es la tonadilla

Fol.23: "Baile de Los Toros de Madrid".

E. Enamoróse cupido

A. no con los toros.

Fol.29: "Baile del Amor del soldado".

E. El amor del soldado

A. que le hizo toribito.

Fol.35: "Baile del Garullón".

E. ¿Qué hay Garullón? - Garulleta...

A. la rueda de la fortuna.

Fol.39: "Baile de la Chillona". De Villaviciosa.

E. Dinos la causa, Chillona

A. que el gorgorán aprensado.

Fol.61: "Baile del Aceitunero".

E. Cortesano boquidulces

A. todo es uno, uno, uno.

Fol.67: "Baile de La Ronda del amor".

E. Atención todo viviente

A. como no pidan.

Fol.83: "Baile de Servía en Orán el Rey".

E. Por un delito de amor

A. guerra, guerra, guerra.

Fol.90: "Baile del Chápiro".

E. Atención que por su gusto

A. que yo tampoco.

Fol.97: "Baile de Galanes venid a oír".

E. Galanes, venid a oír

A. los gabilancitos mancos.

Fol.101: "Baile del Doctor".

E. Tan ligero soy de cholla

A. me haréis merced.

Fol.112: "Baile del Castillo de Amor".

E. Al castillo de amor

A. bien sabe que todos nos vamos.

Fol.118: "Baile del caballero novel".

E. Esta mañana con Bras

A. ya irá Dios con él.

Fol.126: "Baile de Mañanitas de Mayo".

E. Las mañanitas de Mayo

A. y otros la habitan.

Fol.130: "Baile de Tibirín, tibirín".

E. Afuera que sale al baile

A. que mitirín, tibirí.

Fol.137: "Baile de la novedad".

E. Novedad, novedad

A. vaya el pícaro en hora mala.

Fol.140: "Baile de La Comedia".

E. Brava comedia, señores

A. de abuelas y negras.

Fol.146: "Baile del Galán de Mariblanca".

E. El galán de Mariblanca

A. de disparates.

Fol.152: "Baile del Tamborilero y doncella de Valla
dolid".

Fol.158: "Baile de Los Sones". De Villaviciosa.

E. Alc.- Escribano; - Qué mandáis?

A. los más libres corazones.

Fol.192: "Baile de La Galera".

E. Oigan, señores, en ecos

A. paren, aren el agua.

Fol.196: "Baile del Carreteiro".

E. Zagales, bajad al valle

A. cada cual como supiere.

Fol.200: "Baile del Alcadillo".

E. Escribid, el mi escribiente

A. una gallina ya.

Fol.204: "Baile de La Escuela del pido".

E. a la escuela del pido

A. cómo habeis de engañar.

Fol.212: "Baile de Don Diego de la dueña".

E. Yo soy la Plaza Mayor

A. que yo no la he de pasar.

Fol.216: "Baile del Médico de amor".

E. Médico de amor, señores

A. por su gusto se muere.

Fol.222: "Baile de Las Casas".

E. Al arma contra un soldado
A. de casa en casa.

Fol.228: "Baile de Los Oficios". De Avellaneda.
E. Con el lucero del alba
A. ya con tantas alas.

Fol.239: "Baile de Los Valientes".
E. a Quién me compra escarpines
A. quedan dos piernas.

Fol.243: "Baile de Celestina".
E. Nadie se admire de ver
A. a la luna de Valencia.

Fol.267: "Baile entremesado de Los Esdrújulos".
E. Dime de tus males, Mónica
A. en acabándolos.

Fol.277: "Baile entremesado del Alcaide del Corral".
E. Atención, que el mundo viene
A. con que aquí el baile se acaba.

Fol.286: "Baile de Los Elementos".
E. Para celebrar el fuego
A. la alumbra el fuego.

Fol.293; "Baile entrem. del Pregonero". De J.V. de
de Guevara.
E. vencido de la Fortuna
A. le pregonó ya y aun le remato.

Fol.304: "Baile de La Risilla".
E. La valentía y donaire
A. y se empieza la jornada.

Fol.311: "Baile de las arpas".
E. Bien haya mi condición
A. Dios es mi padre.

Fol. 316: "Baile de Periquillo non durmas".
E. Nunca tú fueras tan linda
A. que gustillo me escogerá.

*Ms.16598: N^o 2: "La Romería". De Cañizares.

*Ms.17192: 94 hoj., 4^a, l.fines del XVII, holand. (Osuna)
interesante porque muestra el orden de la representación en la comedia de "La renegada de Valladolid". Contiene los BAILES de "El contraste de Amor", de Juan Vélez, y "Los hombres deslucidos", de Cáncer (hasta ahora inédito; publicado por --- H. Bergman: "Ramillete...", pág. 315, Castalia, - 1970).

*Ms.17683: 445 fol. + 26 al comienzo de índices, 4^a, l. del-XVII, perg^a, (G).
En el lomo figura "BAILES", pero no es cierto, -- pues sólo hay seis, el resto son poemas en diversos autores: quintillas, sonetos...etc.
Índice alfabético de cada pieza. Contiene, pues, - los siguientes 6 BAILES:

Fol.21.- "Baile de La Zalamandrana". De Cáncer.

E. B.-¿De qué lloras? Di, ¿qué tienes?

A. ¡ay, ay, ay, a la Zalamandraná!

La Barrera le titula "Zamalandrana hermana", se lo atribuye a Moreto, y dice que se incluyó en el libro falso "Migajas -- del ingenio".

Fol.23.-"Baile del Retrato".

E. Atención pido a todos

A. Lantarulú, lantarulú.

Hay otro de este mismo título en el Ms. - 15.403 con el mismo título e impreso en la "Arcadia de Entremeses" con el título de "Lanturulú". Es de Alonso de Olmedo, y termina de distinta manera: "lantrurú, lantarantú".

Fol.24.-"Baile de Los Guardainfantes". Así aparece en el índice, pero en el fol.24 está sin título. Paz y Meliá lo titula "El Guardainfante"... quizá porque habla de él en el 4º verso.

E. Salud, niñas, de palacio

A. con salud y dineros como unos reyes.

Fol.25.-"Baile de Los Carreteros". Sin título, es el índice.

E. Bueno es por mi vida

A. si duelen, amiga.

Fol.29.-"Baile de Los Zagales". De Calderón.

-697-

E. Mús.- En los bailes de la aldea
A. bailando la variedad.

Fol66.-"Baile del Maestro de escuela"

E. Maestro soy de leer
A. de más ingenio.

Destacan, por tanto, de todos estos Manuscritos, y conviene tenerlos presentes en un estudio general sobre el BAI LE, los siguientes:

- 4.123 ("Libro de Bailes de Barnardo López").
- 16.291,
- 16.292,
- 14.851 ("La Nave").
- 14.856 ("El Corazón").
- 15.788 ("El Juego del hombre").
- 14.088 ("Bailes originales manuscritos").

N O T I A S

- (1) GALLARDO: "Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos...", Madrid, 1863-69, I, pág. --- 735.
- (2) Durán y Fernández Guerra, según La Barrera, poseen fragmentos de un libro de entremeses de varios autores, sin portada, impreso al parecer de 1670 a 1675, y que los dos comprenden desde la página 18 a la 208. Hay 13 Bailes: De León Marchante, Moreto, Benavente, Monteser, Quirós, Villaviciosa, Ma--- luenda, Vélez de Guevara, Juan, Diamante, y un Baile ("B. de Ecos") sin autor...
- (3) PAZ Y MELIA en su obra "Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el departamento de manuscritos de la B.N.", - Madrid, 1899, 2a. edic. 1934, titula esta pieza "La Real Capitana", dejándose llevar del primer verso, pero el título verdadero es "Baile de la Capitana". Citaré por la 1a. edición.
- (4) GALLARDO: op. cit., III, pág. 443.

XVIII. AUTORES DE BAILES

No pretendo un análisis detallado de cada pieza en concreto y de cada autor (será objeto de posteriores estudios monográficos), sino dar una visión general de los autores y sus BAILES - sobre todo los que se conservan manuscritos en la Biblioteca Nacional. En estos casos daré la referencia del Ms., en los restantes: las primeras ediciones o colecciones donde pueden consultarse...

Trataré de omitir discusiones eruditas sobre paternidades o --- atribuciones de alguna pieza en concreto, a no ser que lo considere absolutamente necesario, pues lo que pretendo ahora es enumerar los autores de BAILES conocidos, sobre todo del s. XVII - (hay algunos pocos del XVIII: Benegasí, Zamora, Castro... de acuerdo con la vida histórica del género) y sus BAILES correspondientes.

Son los siguientes:

- ALVAREZ DE TOLEDO y PELLICER, Ignacio:

"El Médico". Baile entremesado. En sus "Ocios poéticos", S.L.: ¿1675?; 4ª.

"B.de Yo el coro de las que sirven". Es el primer-
verso. En sus-
"Ocios poéticos"

- ANORBE Y CORREGEL, Tomás de :

"Baile del Mudo". Ver: "Nave", 29.

- ARMESTO y CASTRO, Gil:

"Los forzados de amor". Ms.: 4123, y en sus "Sainetes y entremeses..." --
1674.

"El Cantarico".

"El Paxarillo".

"Los Baladrones".

Son entremeses famosos, según sus : "Sainetes y entremeses..."

Según Cotarelo, algunas de esas piezas, 18 en total, pueden considerarse BAILES... Por eso pongo como BAILES de él, pero con interrogante, esas cuatro piezas: la 1a. -- porque aparece como BAILE en el Ms. 4123, y las otras -- tres, porque son "sainetes cantados", según el autor.

- ARROYO Y VELASCO, J. Bautista:

"El Amor puesto en razón". Ms.14.770:

E.-Antes era amor, señores.

A. sólo el laus deo.

La Barrera lo titula --

"Amor es sin razón", y-

lo atribuye a VELASCO,-

Antonio Abad.

- AVELLANEDA DE LA CUEVA, Fco.:

"Los Oficios". Ms.16.292, fol.228, La Barrera-- se lo atribuye a Moreto, lo mismo que Cotarelo.

"El Reloj". Ms. 16.291, pág.58-64.

"La Rubilla". Ms.16.291, pág.131-144. Publicado en "Tardes apacibles", tomo 8ª. También figura en Ms.4123, con el título:"El Zurdillo" y 2a. parte de la Rubilla".

"Los Negros". En "Tardes apacibles".

"El Médico de amor". En "La Ocios. entretenida".

"El Tabaco": En "La ociosidad entretenida".

"B. entremesado de las Naciones". En la 2a. parte de "Rasgos del ocio".
En "La ociosidad entretenida" se le atribuyen, falsamente, según Cotarello: "La Batalla" y "La Ronda de amor".

- AYALA, Juan:

"La Guerra de amor". Ms. 4123, fol. 93-96.

- BANCES CANDAMO, Francisco:

"Bailete".

"El Flechero rapaz".

Figuran ambos BAILES en la comedia "Duelos de ingenio y fortuna", edición suelta de 1687.

- BENEGASI Y LUJAN, Francisco:

"La Fuente del desengaño".

"B. de la Familia de amor".

"B. del Retrato vivo".

"B. del Letrado de amor".

"B. del Amor relojero".

"B. del Amor espadero".

"B. de los Enjugadores".

Estos BAILES más los tres siguientes de su hijo José aparecieron en las "Obras lyricas joco-serias", Madrid, 1746, al final, con paginación propia, 1-88.

- BENEGASI, José:

"Baile entremesado del Ingenio apurado".

"Baile del tiro a la Discrección".

"Baile del Papillote".

- BERNALDO DE QUIROS, Francisco:

"Periquillo, non durmas". Ms. 4123, fol.21: nada de autor; P. y Meliá lo atribuye a Bernardo. Se halla en el libro "Migajas del ingenio" y en el "Parnaso nuevo".
Figura también en el Ms.-16.292, fol.316.

- CALDERON DE LA BARCA, Pedro:

A Calderón y a Moreto se han atribuido muchas piezas: recordemos solamente la 1a. hoja del Ms.16.291, la portada del Ms. 16.292... etc. Lo cierto es que por ahora nada o casi nada sabemos con exactitud sobre los verdaderos BAILES (no sobre los atribuidos) de -

Calderón. Sólo esto sería objeto de una hermosa tesis... Cotarelo no le cita para nada como autor de BAILES. De 152 obras teatrales suyas (autos, comedias, loas...) que se conservan manuscritas en la B.N. solamente figura en el catálogo de P. y Meliá el siguiente BAILE:

"Baile de Los Zagales". Ms. 17.683.

- CAMACHO, Vicente:

"El Escolar hablador". Ms. 14.513, Núm. 42.

E. Vaya de festivos cánticos
A. Bona bonum tacet.

Según La Barrera es anónimo. Hay otro saiente con el mismo título -Ms.14.598- pero es distinto...

- CANCER Y VELASCO, Jerónimo de:

"B. de Gitanos". En "Autos Sacramentales y al Nto. de Cristo...", Madrid, 1675. ¿Es-entremés o Baile?

"Los hombres deslucidos que se pierden sin saberse cómo ni cómo no". Ms. 17.192. Inédito hasta ahora publicado por Bergman en "Ramillete...", 1970.

E. Bernarda.- Sepan ustedes, señores
A. ay para andar, para andar.

"Baile de la Zalamandrana". Ms. 17.683.

"B. de Orfeo". En "Autos Sacramentales y el Nto. de Cristo, con sus loas y entremeses", -Madrid, 1675.

"B. de Qué quieres boca?" En "Autos Sacramenta-----
les...", Madrid, 1675.

"B. del Capiscol". En "Flor de entremeses...", Za-
ragoza, 1676.
Prado tiene otro del mismo títu
lo.

- CAÑIZARES, José de:

"Miren que me hacen pedazos". Es el primer verso del
BAILE.
Ms.14.513, Núm. 61.

"El Reloj de repetición". Ms. 14.514, Núm. 3.

"La Romería". Ms. 16.598, Núm.2.

"¿Dónde vas, amor?" Baile sin título que comien-
za así. En: T.II de Com. Stas
4ª, según La Barrera, quien --
confiesa que no sabe nada más
de esta colección.

- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso del:

"B. del Casamentero". En "La Nave", Núm. 52. Del -
mismo título hay otro entre-
més en la misma colección, -
Núm. 57, distinto al BAILE.-
La Barrera duda de ambos en-
cuanto a la atribución a Cas-
tillo Solórzano...

- CASTRO, Francisco de:

"La Gallegada". Ms. 14.088, Núm. 19.

"El Juego del maxister". Ms. 14.088, Núm. 31.

"El Dengue". En la 2a. parte de la "Alegría cómica", Zaragoza, 1702.

"El Amor sastre". En la 2a. parte de la "Alegría cómica".

"El Amor Buhonero". En la 1a. parte de la "Alegría cómica".

- CASTRO , Matías de:

"B. de Los Queros". Ms. 14,088, Núm. 14.

- CÍFUENTES, Jerónimo de :

"B. de La Fiesta del Angel". Ms. 16.439 titulado --
"Faetón, hijo del sol",
comedia de Calderón: -
entre la 2a. y 3a. jornada: el presente BAILE

E. Simón.- Escuchen, que un baile nuevo
A. la reverencia.

-CORTES DEL VALLE Y CASTILLO, Tadeo Felipe:

"El Alcalde burro". V.: Obras misceláneas de D. Tadeo..., núm.24.
P. y Meliá anota estas dos piezas como Sainetes y Bailes al mismo tiempo.

- CUEVA, Salvador de la:

"B. del Soldado de la guardia". En Pte.43 de "Com. -

de dif. autores".-Valencia,-
1660.

- CLAVIJO, Conde de: D. Marcos de Lanuza, Mendoza y Orellano:

"B. del Juicio de París". Va con su zarzuela "Las Belides", Madrid, 1687.

- DIAMANTE, Juan Bautista:

"Baile", en esdrújulos. En: "Verdores del Parnaso", Madrid, 1668.

"B. de los Consejos". Ms. 4123, fol. 6-9.

"B. de Enjuga los aljófares". Ms.15.147, núm.4. Impreso en el "Parnaso-Nuevo", y en el "Libro de entremeses...", falto,: ¿Migajas del-Ingenio?

E. Filis.- Enjuga los aljófares

A. de los esdrújulos.

"B. de Pascual y Menga". Ms. 16.291, fol.271. Se lo atribuye a Diamante, La Barrera.

- DIAZ DE LA CALLE, Juan:

"B. de las Mozas de la galera". Ms. 4123, fol.10--13. Se insertó en las "Tarde apacibles".

- ENCINA, Juan de la:

"B. de los Disparates". Ms. 14.088, Núm.13.

- ENRIQUEZ FONSECA, Luis:

"B. del Amor y La Fortuna", o "B. de Perogrullas".

En sus "Ocios de los estudios", Nápoles, 1683.

- ESCUDER, Francisco:

"B. de Audiencia de Amor general". T.XV de Comedias
Stas., 4ª.

- FERNANDEZ DE LEON, Melchor:

"B. de Las Aves". Ms. 18.331.

V.: "Obras de D. Melchor Fernán--
dez de León", Núm.1. Se imprimió
al fin de su comedia "Icaro y Dé-
dalo", en la "Parte cuarenta y ---
ocho", de comedias de diversos --
autores, Madrid, 1704. Se repre-
sentó en el Real Palacio, el 25 -
de Agosto de 1684.

- FERRER, Alejandro:

"B. de La Estrada". En T.XV de Com. Stas., 4ª, según-
La Barrera.

- FIGUEROLA, Francisco:

"B. del Verde del mes de mayo". Ms.14.614. Se re--
presentó entre la -
2a. y 3a. jornada -
de la Com. "La Fie-
ra, el rayo y la --

piedra", en el real palacio de Valencia, el 4 de Junio de 1690.

- FLORES, Antonio de:

"Amar sin saber a quién". Ms. 14.513, Núm. 12.

- FREIRE DE ANDRADE, Manuel:

"B. del Cojo". En "Ramillete de sainete ...", Zaragoza, 1672.

"B. del Ciego Amor vendado". Ms. 14.856, f.156.

De semejante título: "El ciego -- amor", aparece en el Ms.4123, es una pieza distinta y no figura en Tabla de La Barrera.

- GONZALEZ DE BUSTOS, Francisco:

"B. del Juego de Trucos". En "Ociosidad entretenida", Madrid, 1668.

- HOZ Y MOTA, Juan Claudio de la:

"Los Toros de Alcalá". La Barrera lo cita como anónimo.

E. ¡Ay Alcalá de Henares, qué bien pareces
A. podrá haber silvos.

- CALLE, Francisco de la:

"La Visita de la cárcel". Ms. 4123, Fol.13-17

Con este mismo título hay además un sainete de J. - Agramont, Ms.16.266, y el

entremés cantado de Q. de-
Benavente: Ms. 14.834, in-
cluido en la "Jocosería".

"B. del Zapatero". Ms. 4123, fol. 23-24.

"B. de Los Esdrújulos". En "Vergel de entr...", Za-
ragoza, 1675.

- LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco de:

"B. de Los Carretilleros". Ms. 14.851, Núm. 36.
Ms. 14.856, Núm. 41.

"B. de La Pelota". Ms. 4123, fol. 96-98.
Ms. 14.856, Núm. 26
Cotarelo atribuye esta pieza a
Lanini, La Barrera: a Jacinto-
Alonso de Maluenda.

"B. de La Entrada de la Comedia".

"B. de Los Mesones".

"B. del Hijo de Flandes". ("Ociosidad entretenida",
-- Madrid, 1668).

"B. del Herrador".

"B. de Los Metales".

"B. de los Relojes".

"B. de la Plaza Mayor".

"B. del Cazador".

"B. de Las Alhajas". En "Flor de entremeses, bailes y loas", Zaragoza, 1676.

"B. de la Plaza de Madrid". En "Ramillete de Sainetes", Zaragoza, 1672.

"B. del Juego del Hombre". En "Flor de entremeses",
--- Zaragoza, 1676. -
Atribuido a Lanini con
interrogación.

- LEON MARCHANTE, Manuel:

"La Estafeta". Impreso en sus "Obras poéticas", 1722

"Gargolla el valiente". Ms. 16.925.

¿Jácara entremesada? En --
cambio otro Ms., con muchas
variantes respecto al
anterior, le llama Baile.

Impreso también en --
sus "Obras poéticas".

"B. del Borracho y Talaverón". En "Obras poéticas-
póstumas", Madrid, -
1722.

"El Pintor". Ms.: 4123

Ms.: 15403, núm.21, incompleto, l. -
del XVII.

Ms.: 16.291, pág.316.

"La pulga y la Chispa". En sus "Obras poéticas póstumas...", Madrid, 1722.

- LOPEZ DE ARMESTO Y CASTRO, Gil:

"Los Forzados de amor". Ms. 4123, fol.140. Publicado en "Sainetes y entremeses...compuestos por D.

Gil López Armesto y Castro...;
Madrid, 1674.

- LOPEZ DEL CAMPO, Bernardo:

"B. de Los Galeotes". Ms. 4123

"B. de Costanilla y Pescadería". Ms. 4123.

"B. de Las Carnes y Pescados". Ms. 4123.

"B. de Por aquí sí que suena". Ms. 4123

"B. del Mundo y la Verdad". Ms. 4123.

"B. de La Pendencia". Ms. 4123

"B. del Letrado de amor". Ms. 4123.

"B. de La Pintura". Ms. 4123.

"B. de Las Lavanderas". Ms. 4123. Lo considero --
de Bernardo por las ini-
ciales que figuran en el
Ms. debajo del título, --
aunque nada dicen sobre
el particular ni Cotare-
lo ni P. y Meliá.

"B. del Ciego Amor". Ms. 4123. De Bernardo por --
las mismas razones que el --
anterior.

"B. de los Locos". Ms. 4123. De Bernardo, según --
la Barrera, pero, si nos basa-
mos en el Ms, no hay ningún --
fundamento para tal atribución.

"B. de Los Esdrújulos". Ms. 4123. También sin fundamento P. y Meliá atribuye esta pieza, lo mismo - que las dos siguientes, a Bernardo.

"B. de Muy bien puedo pasar sin amor". Ms. 4123.

"B. de Buélvome a mis cuidados". Ms. 4123. P. y - Meliá atribuye estas dos últimas - piezas a Bernardo, pero con interrogante.

- LOPEZ DEL CORRAL, Juan:

"Florindo y Filis". Ms. 14.856, Fol. 130.

- MALUENDA, Jacinto Antonio:

"La Pelota". Ms. 4123. De Maluenda según La Barrera. En otro Ms.: 14.856, se atribuye a Lanini, pero es de Maluenda, según La Barrera.

"El Sastre". Ms. 14.851, fol. 71.

"B. del Licenciado Enero". En "Ramillete gracioso", Valencia, 1664.

"La Comedia". Baile entremesado. La Barrera dice que se imprimió suelta.

"B. de Bras y Menga". Se encuentra en su obra --- "Tropezón de la Risa", Valencia, Silvestre Esparza, sin año; 1629 según las anotaciones de Ticknor.

"B. de Los Pájaros". Incluido en un Libro de entremeses de varios autores, incompleto y sin portada ni preliminares; impreso, al parecer de 1670 a 1675. Biblioteca de los señores Durán y Fernández Guerra...

"El cazador de pedigueñas". En el "Ramillete gracioso...", Valencia, - 1643.

"El Infierno". En "Ramillete gracioso..."; Valencia, 1643.

- MATOS FRAGOSO, Juan:

"El Desafío". Impreso en el "ramillete de sainetes", 1672.

"El Mellado de Cabreros". Ms.16.292, núm.30. La Barrera le titula sólo "El Mellado", y dice - que se incluyó en las "Tardes apacibles", -- 1663 y así lo confirma Cotarelo. Figura también en "Verdores del Parnaso...", Madrid, 1668.

"La Boda de pobres". Ms.4123. No está registrado en La Barrera, quien acogió uno de este mismo título de Quevedo, sino en Cotarelo, - el cual lo atribuye a Matos.

"B. del rico y el pobre". En los "Rasgos", de - 1661.

"B. de Los Carreteros". En la "Floresta", de 1691,
y antes en el "Ramillete";
de 1672. También en "En-
tremeses varios...", sin-
año, Zaragoza, fines XVII

~ MONTESER, Francisco:

"B. del Zapatero y el Valiente". En la "Flor...",-
Zaragoza, 1676.

"B. del Registro". Ms. 4123. De Monteser, según -
Cotarelo.

"B. de Los Extravagantes". En la "Ociosidad entre-
tenida...", 1668.

"B. del Gusto loco". "Ociosidad entretenida...",-
1668.

"B. del Loco de Amor". "Ociosidad entretenida", -
1668.

"B. de los Esdrújulos". "Ociosidad entretenida", -
1668.

"B. del Mudo". "Ociosidad entretenida", 1668.

"B. del Letrado de amor". "Ociosidad entretenida",
1668.

"B. del Maulero". En el "Parnaso nuevo".

"B. de Dos Áspides trae Jacinta". En el "Parnaso -
nuevo". También-
como el anterior
en; "Libro de en-
tremeses...", --
falto: ¿Migajas-
de Ingenio?

- MORENO, Tomas:

"B. de La Avellanera". Ms. 14.513, núm. 54.

- MORENO GARCIA, Tadeo:

"B. del Rapto de Proserpina". Ms. 17.445: "Loas e -
introducciones", por-
D. Tadeo Moreno Gar-
cía; 124 hoj., 4ª, 1.
de fines del s. XVIII,
y principios del XIX.
Autógrafo. (D.)

- MORETO Y CAVANA, Agustín:

"B. del Cerco de las hembras". Ms. 16.292. La Ba-
rrera lo da como --
Baile, y en la Ta--
bla como entremés.-
Se imprimió en el -
"Libro de entreme--
ses y bailes...", de
1670 a 75.

"B. del Conde Claros". Ms. 16.291.
Ms. 14.856, fol. 159.

"B. de Lucrecia y Tarquino". Ms. 16.291.

"B. de La Chillonera". Ms. 16.291; lo titula "Entre--
més".

"B. del Mellado". "Tardes apacibles...", 1663.

"B. de Los Oficios". La Barrera lo da como entremés
y como Baile entremesado -B.E.
- al mismo tiempo...

Cotarelo lo atribuye a Moreto.
Publicado en "Tardes apacibles
...", 1663.
P.y Meliá dice que es de Fco.
de Avellaneda de la Cueva.

"B. de la Zalamandrana, hermana". En el "Parnaso-
nuevo", "Libro-
de entr.", fal-
to, ¿Migajas del
Ingenio?

"B. de D. Rodrigo y la Cava". En "Autos Sacramen-
tales con cuatro co-
medias nuevas y sus
loas y entremeses",
Madrid, 1665. Bai-
le entremesado o mo-
jiganga, según La -
Barrera.

- NAVARRETE Y RIBERA, Francisco;

"B. de La Batalla". En su "Flor de sainetes", Ma--
drid, 1640.

"B. de Cupido Labrador". "Flor de sainetes", 1640.

- OLMEDO, Alonso de;

"B. de la Abejuela". Ms, 4123, fol. 153.

"B. de las Arias". No le cita La Barrera ni Cota-
relo. P. y Meliá lo atribuye -
pero con interrogante, a Olme-
do.
Ms, 14.513, núm.24, 4 hoj., al
parecer original; con rúbrica,

1. del s. XVII (D).

"B. de Las Flores". Ms. 14.856, fol. 148.

"B. de La Valenciana". Ms. 14.513, Núm. 19.

"B. de La Gaita Gallega". Ms. 14.856, fol. 114.

"B. del Retrato". Ms. 15.403.

E. Correa.-Atención pido
a todos

A. lantruru, lantarantu.
Impreso en la "Arcadia de Entre
meses", 1700, con el título de
"Lanturulú".

"B. del Retrato". En esdrújulos. Ms. 14.856, f.8-
Figura en la "Arcadia de entre-
meses", de 1700.

"B. de Menga y Bras". Ms. 14.856, f.63.

"B. de Los Títulos de comedias". Ms. 14.513, Núm. 75.

Ms. 14.851, fol. 95:

E. Con títulos de comedias
A. la mejor prenda.

Ms. 14.856: "La Nave", núm. 22.
" " " " 42

Ms. 16.292, núm. 31:

A. la hija del aire.

Impreso por Restori en "Piezas
de títulos de comedias", Messi-
na, 1903, pág. 185.

"Sainete para la comedia de 'Los sucesos de tres
horas'". Ms. 16.291, fol. 279.

Cotarelo dice que aunque le llama "sai-
nete", no es sino un Baile igual a otros

del mismo Olmedo.

"B. de Dos Aspides trae Jacinta". En "Vergel de entremeses y conceptos del donaire", Zaragoza, 1675.

"B. de Niña hermosa". "Entremeses varios, ahora nuevamente recogidos...", Zaragoza, Dormer, sin año, fines -- del XVII.

"Floresta de entremeses", Madrid, 1691.

- ORTI, José:

"B. del Amor y la esperanza en Palacio". Baile entremesado, según La Barrera. Se representó en Valencia con una comedia de Calderón: "La fiera, el rayo y la piedra", en 1690, para celebrar el matrimonio de Carlos II con Dña. Mariana de Neoburg. Ms. de 366 págs. en f^a, letra de la época, en perg; perteneció al conde de Cervellón, y llevaba antes la sig. M-24.

"B. de La Justicia de amor y desdén". Se representó por la Academia del Alcázar de Valencia, en el Carnaval de -- 1680, con la comedia de Salazar y Torres, "También se ama en el abismo".

"B. de Los Jardineros". Impreso en Valencia, por Benito Macé, 1671.

- PARDO, José:

"B. del Alquilador de casas de Valladolid". En "Ramillete de Sainetes...", Zaragoza, 1672.

- PEÑA ROJA:

"B. de Mucho te quiero, Marica". En "Ociosidad entretenida...", Madrid, 1668.

- POYO, Damián Salustio del:

"Baile Pastoril". En "Flor de las Comedias de España", Parte 5a., Madrid, 1615.

- PRADO (¿Nombre? Según La Barrera, no es ni Esteban ni - Andrés...)

"B. del Capiscol". En "Vergel de entremeses...", Zaragoza, Diego Dormer, 1675.

"B. de Lalailira". En "Vergel de entremeses...", Zaragoza, Diego Dormer, 1675.

"B. de Fuego de Dios". En "Vergel de entremeses...", Zaragoza, Diego Dormer, 1675.

- QUEVEDO, Francisco de:

"B. de Los Valientes y tomajonas". Publicóse en la edición de "Romances", Zaragoza, 1663 y también en los "Romances varios de diversos autores", Madrid, 1664.

"B. de Las Valentonas y destreza" o "B. de Las Armas".

Publicado en "Romances", Zaragoza

goza, 1663, y en "Romances varios de diversos autores", Madrid, --- 1664.

"B. de Los Galeotes" o "B. de La Galera".

La Barrera lo anota como jácara.- Se insertó en la edición de "Romances varios", Zaragoza, 1663.

"B. de Los Sopones de Salamanca". En "Romances varios", Zaragoza, 1663, y en los "Romances varios de diversos autores", Madrid, 1664.

"B. de Cortes de los bailes". En "Romances", 1663.

"B. de Las Sacadoras". En "Romances", 1663.

"B. de Los Nadadores". En "Romances", 1663.

"B. de La Boda de pordioseros". En "Romances", 1663.

"B. de Los Borrachos". En "Romances varios", Zaragoza, 1663, y en "Romances varios de diversos autores", - Madrid, 1664.

"B. de Las Estafadoras". "Romances varios", Zaragoza, 1663, y en "Romances varios de diversos autores", Madrid, 1664.

Pueden consultarse estos Bailes en el T.LXIX de la BAE.

QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis: Ya hemos hablado de él, el autor más importante de Bailes, al tratar de las Colecciones de Bailes y hemos visto cuáles son sus piezas y dónde se encuentran éstas...

Por eso no vamos a repetirnos y --
sólamente indicaremos aquí las --
que se conservan manuscritas en --
la Biblioteca Nacional.

"El Aceitunero". Ms. 16.292, núm.12. La Barrera --
lo señala como entremés. Impreso
en "Entremeses nuevos", 1643.

"El Amolador". Ms. 14.856. Impreso en los "Entre-
meses nuevos", 1643.

"Bras y Menga". Baile atribuido a Benavente.
Ms. 15.403, núm. 24.

"La Casa de amor". Baile entremesado atribuido a --
Benavente.
Ms. 15.403, núm. 17.

"El Doctor de enfermos de amor". Ms. 14.088.

"El Doctor Juan Rana". Ms. 16.292.

"El Mundo". Ms. 15.957.

"El Pastoral". Baile atribuido a Benavente.
Ms. 14.403, núm. 19.

"El Remediador". Ms. 15.957, núm. 3. Impreso en --
la "Jocosería" y en "Entremeses --
nuevos", 1663.

"La Ronda de amor". Baile atribuido a Benavente.
Ms. 15.403, núm. 20.

"El Sueño". Ms. 16.291; figura a nombre de Villavi-
ciosa, y así lo afirma también Paz y --
Melía, el cual se pregunta si no será --
el mismo que La Barrera atribuye a Bena-
vente. Para Cotarelo, núm 274, también
es de Benavente. La verdad es que el --
Ms. y el núm. 274 de Cotarelo son la --

misma pieza pero con variantes ligeras.

El Ms. 14.851, no dice nada de que sea de Benavente, y P. y Meliá contradiciéndose entonces o inclinándose en la laduda por Benavente, se lo adjudica al mismo.

"El Sueño" al que se refieren La Barre-
ra y Cotarelo se publicó en "Flor de en-
tremeses", Zaragoza, 1676.

- QUIROS, Francisco Bernardo de:

"B. de Periquillo non durmas". En "Libro de entre-
meses...", falto: -
¿Migajas del Inge--
nio?

- RIOS, Tomás:

"B. de Serranos en la Alcándara". En "Vergel de en-
tremeses...", Zara
goza, 1675.

- RIPALDA, José Fermín:

"B. de Portugueses". En "Vergel de entremeses...", -
Zaragoza, 1675.

- SALAZAR Y TORRES, Agustín:

"B. del Amor perdido". Ms. 15.765. Quizá sea uno-
de los tres Bailes que el -
colector de las obras de Sa-
lazar suponía ocultos en po-
der de alguno...

"B. de Amor y celos". Ms. 14.513.

"Cítara de Apolo" 1a. parte, Madrid, 1681.

"B. del Carretero". Ms. 15.765, núm. 10. No figura registrado en La Barrera - ni en Cotarelo; P. y Meliá se lo atribuye a Salazar, pero - con un interrogante.

"B. de La Casa de amor". Ms. 15.765. La Barrera - registra con este título otra pieza distinta atribuida a Benavente. No - figura en Cotarelo. Paz y Meliá la atribuye a Salazar, pero con interrogantes.

"B. de La Circunstancia", Ms. 15.765., núm. 13. No figura ni en La Barrera - ni en Cotarelo y P. y Meliá duda que la pieza sea Baile y la atribuye, con - interrogante, a Salazar.

"B. de Las Cuatro Faltas", Ms. 15.765., núm. 9. - La Barrera indica el título; nada dice Cotarelo. P. y Meliá la atribuye con - interrogante a Salazar.

"B. de Los Elementos". Ms. 18.851.
"Cítara de Apolo", parte - 1a., 1681.

"B. de Las Ferias de Madrid". Ms. 15.765. Nada - dice de esta pieza La Barrera ni Cotarelo; P. y Meliá la atribuye a Salazar con interrogante.

"B. del Herbolario". Ms. 15.765. Nada en La Barrera ni en Cotarelo. Paz y Meliá la --- atribuye a Salazar, pero con interrogantes.

"B. del Juego del Hombre". Ms. 15.788; Ms.4123; -- Ms. 15.765.
Impr. en la "Cítara de Apolo", pte. 1a.

"B. de La Lavandera". Ms. 15.765. La Barrera sólo consigna el título. Nada dice Cotarelo; P. y Meliá la atribuye a Salazar con -- interrogantes.

"B. del Molinero" . Ms. 15.765, núm. 6. La Barrera le titula "Molinillo de amor"- y no cita a Salazar. Nada dice de él Cotarelo, y P. y Meliá se lo atribuye a Salazar - pero con interrogantes.

"B. de Los Muchachos de la escuela". Ms. 15.765., - núm. 8. La Barrera sólo trae el título; nada Cotarelo, P. y Meliá la atribuye a Salazar, pero con interrogantes.

"B. de Las Pinturas". Ms. 14.856, fol. 41.

"B. de Amor y desdén". En "Cítara de Apolo", 1a. - parte.

"B. de Hermosura y discrección". En "Cítara de Apolo", 1a. parte, - Madrid, 1681.

- SANCHEZ, Vicente:

"B. de Gilquerillo, galán de la Aurora". Comienza --

así el primer verso. En su -
"Lyra poética...", Zaragoza, -
1688.

- SANCHEZ, Tomás Bernardo:

"B. de los Apasionados". Ms. 14.088. La Barrera s^ó
lo dice que es "de un inge
nio". Impreso en Madrid, -
J. González, 1734.

- SANCHEZ, Miguel:

"B. de la Maya", Anónimo para Cotarelo (197).
Según Rennert, y Restori: de Sán--
chez.

- SANDOVAL Y MALLAS, Luis de:

"El Alcalde casado". Baile entremesado. Ms. 14.513,
núm. 14. Escrito, según nota-
final, para Simón Salvador de-
San Mateo, y representado el -
8 de Mayo de 1671.

- SOLIS, Antonio:

"El murmurador". En "Ramillete gracioso...", Valen
cia, 1643.

- SCOTTI, Francisco:

"B. de La Batalla". Impresa suelta, sobre, 1760,...

- SUAREZ DE DEZA Y AVILA, Vicente:

"B. del Antojero". Ms. 4123. Baile entremesado.

"Las Mozas de la Galera". Baile entremesado.
"El Corcovado de Asturias". Baile entremesado.
"El Pintor". Baile entremesado.
"El Platero de amor". Baile entremesado.
"B. de Las Estafas en metáfora de flores".
"El Galeote mulato". Baile entremesado.
"Los Borrachos". Baile entremesado.
"Bailete de Gila y Pascual".
"Añasquillo". Baile entremesado.
"Los Esdrújulos". Baile entremesado.
"B. de Un Retrato de la señora Infanta Margarita".

Sus Bailes están incluidos en la parte 1a. de los "Donayres de Tersícore", compuesta por D. Vicente Suárez - de Deza..., Madrid, 1663...

- TAVORA DE ABREU, Tomé de;

"Las quejas de Cintia".
"Marinero perdido".
"Galán en su retiro".
"Justicia que hizo París".

De las 4 piezas La Barrera sólo da en la Tabla como lugar donde se encuentra: Barbosa...

- TORRES DE VILLARROEL, Diego de;

"B. de La Ronda al uso". Entre la 2a. y 3a. jornada de su comedia "El hospital en que cura amor de amor la locura", en "Ju--

guetes de Thalía", Sevilla, 1744.

"Baile y sainete de Negros". Entre las dos jornadas de la zarzuela "juicio de París y robo de Elena", en "Juguetes de Thalía", 1744.

"B. del Regidor Morcilla". En "Juguetes de Thalía", 1744.

- VALLEJO, ¿Carlos? ¿Es el mismo Vallejo el que escribió el B. de "Los Juegos" que la comedia "Las murallas del Casal"?

"B. de Los Juegos". Ms, 14,851.

- VELASCO, Antonio Abad:

"Amor es sin razón".

"Si el Abad juega a los naipes... no harán lo mismo los frailes?"

"Los vandos de Layapiés".

Se encuentran sus B. en sus "Aleluyas jocosas...", Madrid, 1750.

- VELEZ DE GUEVARA, Luis:

"B. de la Colmeneruela". En "Flor de las Comedias de España", 5a. parte, Madrid, 1615; núm 194 de Cotarelo.

"B. de Los Moriscos". En "Flor de las Comedias de España", 5a. parte, Madrid, 1615; núm. 195 de Cotarelo.

- VELEZ DE GUEVARA, Juan:

- "B. de La Esgrima". Ms. 14.856.
- "B. del Contraste de amor". Ms. 17.192, de 94 hoj.,
l. de fines del XVII, holandesa (Osuna).
Al fin de la 1a. jornada de la comedia-
"La renegada de Valladolid", aparece el
Baile.
- "B. de La Fulanilis". Ms. 14.851. La Barrera lo ti-
tula "La Fulanilla".
- "B. de la Taberna y el bodegón". En "Jardín ame ---
no...", Madrid, --
1684.
- "B. de la Boda de pobres". En "Verdones del Parna-
so...", Madrid, 1668.
- "B. de Gila y Pascual" Ms. 16.291. La Barrera lo-
titula "Gileta". El Ms. --
14.856, también lo titula-
así.
- "B. del Pregonero". Baile entremesado. Ms. 16.292.
- "B. del Arquitecto". Ms. 15.403., núm. 16. Impreso
en "Flor de entremeses, bailes y loas",
Zaragoza, 1676.
- "B. de los Trajes", Ms. 16.291. Impreso en "Tar--
des apacibles...", Madrid, 1663.
- "B. de Mariguela". Baile entremesado. En "Tardes-
apacibles...", Madrid, 1663.
- "B. del Juego del Hombre". En "Tardes apacibles..."
- "B. de Yo me muero y no sé cómo". En "Libro de en-
tremeses", de varios autores; incomple-
to y sin portada ni preliminares. Im--
preso al parecer de 1670 a 1675: Biblio

tecas de los señores Durán y Fernández-Guerra.

- VILLAVICIOSA, Sebastian de:

"B. de la Chillon". Baile entremesado. Ms. 16.291, núm. 45. Impreso en "Tardes apacibles-de gustoso entretenimiento...", Madrid, 1663.

"B. de Los Presos". Ms. 14.891.

"B. de Los Sones". Ms. 16.292, núm. 29. Impreso en "Tardes apacibles...", Madrid, 1663.

"B. del Sueño". Ms. 16.291.

La Barrera lo atribuye a Benavente. Cotarelo a Benavente (Núm. 274) y en la -pág. CXCI, a Villaviciosa. Paz y Me-liá, como hemos visto, también se con--tradice y en la duda lo atribuye a Bena-vente. Impreso en "FLor de entremeses", Zaragoza, 1676.

Figura también en el Ms. 14.651, donde no dice nada de que sea de Benavente, - en cambio, en el Ms. 16.291, aparece a nombre de Villaviciosa.

"B. del Sacamuelas". Baile entremesado. En "Tardes apacibles...", Madrid, 1663.

"B. de La Endiablada". En "Ramillete de sainetes es-cogidos de los mejores ingenios de Espa-ña", Zaragoza, 1672.

"B. de La Morena de Manzanares". En "El Parnaso nue-vo" y "Libro de entremeses...", falto:-
¿Migajas del Ingenio?.

"B. de Los Esdrújulos". Ms. 16.291, Fol. 110. Es -
el mismo que Cotarelo, con el título de-
"Baile entremesado en esdrújulos", atri-
buye a Villaviciosa.

- ZAPATA, Melchor:

"El Mercader". Baile entremesado. En "Vergel de en-
tremeses...", Zaragoza, 1675.

- ZAMORA, Antonio de;

"B. de La Perinola", Ms. 14.513., núm. 66. Impreso-
en sus "Comedias nuevas", Madrid, 1722.

"B. del Bobo de Coria", Ms. 15.788. En "Comedias -
nuevas".

"B. de La Gitanilla". Ms. 14.513, núm. 48. En "Come-
dias nuevas", 1722.

"B. del Juicio de Paris". Ms. 14.088.

"B. de La Maya". Ms. 14.088

"B. de Los Puntos de guerra". Ms. 14.088., núm 28.-
Impreso en Madrid con el título "Los to-
ques de guerra", en "Comedias nuevas", --
1722.

"El Río y el barquillero". Baile entremesado. Ms. -
14.088.

"B. de Los pares y nones". En "Comedias nuevas, 1722.

"B. del Cometa". En "Comedias nuevas", 1722.

"B. del Baratillo", En "Comedias nuevas", 1722.

"Baile", para su comedia "Todo lo vence el amor". --
En "Flores del Parnaso", Zaragoza, 1708.

- ZABALETA, Juan de:

-732-

"B. de Hierro viejo". En "Ociosidad entretenida...";
Madrid, 1668.

177

CONCLUSIONES

A partir de los datos que hemos recopilado, llegamos a las siguientes conclusiones:

- El Baile dramático era una de las piezas del multiforme - cuadro que formaba el Espectáculo teatral del siglo XVII, que se desarrollaba fundamentalmente en los Corrales, en arquitectónica y estructural estratificación. El público que acudía era socialmente heterogéneo, necio y discreto, bullicioso y tenido en consideración por los creadores dramáticos por ser el consumidor de sus productos.

- El Autor era la persona clave, como director, empresario y encargado de la contratación y selección, tanto de actores como de obras. Persona de gran influencia y poderes dentro de la - compañía: sólo cedía ante los caprichos de Su Majestad o ante la autoridad de Alcaldes y Magnates.

- La vestimenta y el aparato escenográfico suele ser pobre en los Corrales, aunque en cuanto a la escenografía se conozcan variados recursos. En cambio el teatro cortesano es rico en el - uso de tramoyas, máquinas, apariencias, perspectivas, apariciones... creando así una escenografía fastuosa, de gran riqueza - plástica y de fuertes recursos económicos, semejante al teatro - de los Autos.

- En cuanto al texto dramático subrayamos que era polifacético: la Comedia, como gran señora, iba precedida y seguida de - sus ayudantes géneros menores.

La Comedia como género y como divertimento beneficioso o pernicioso para el alma, fue tema de arduas polémicas y controversias e incluso de prohibiciones oficiales, hasta que con Felipe IV recibió el espaldarazo definitivo de aceptación legal y popular.

- Dentro de las variadas formas teatrales de la época consideramos géneros menores, con un criterio de asociación con la Coo

media, aquellas formas que teniendo cierta consistencia como función dentro del Espectáculo, se alternaban dentro de él como complemento esperado y estructuralmente fijo; aunque su ubicación, precediendo o siguiendo a cada acto, pudiera variar.

Por eso consideramos como auténticos géneros dramáticos - menores: el entremés, el Baile, la loa, la jácara y la mojiganga. Géneros muchas veces difíciles de distinguir plenamente y estructuralmente como tales, debido a su mutua interconfluencia.

- Dentro de la polisemia de la palabra Baile, nos interesa sobre todo destacar dos de sus significaciones: el festejo que - engloba ritmo, música, mudanzas, y el breve intermedio teatral.

Es palabra sinónima de Danza, pero no de forma absoluta, aunque haya cierta tendencia a ver en Danza, al baile más señorial, solemne o, en un sentido genérico: Danza como baile más - elaborado; baile como expresión más popular.

- Como género literario el Baile nace cuando se independiza del entremés y pasa a ocupar uno de los intermedios de la Comedia; puede situarse su nacimiento en los últimos años del XVI y comienzos del XVII.

Es muy difícil deslindarlo como género de otro de estos - intermedios: entremés, jácara..., pero el Baile tiene como núcleo giratorio el caminar hacia las mudanzas; de aquí que su parte - más esencial sea el baile, siguiendo a continuación la música y la letra.

Para que haya Baile tendrá que haber baile y personajes - dramáticos, sin ser suma adherida, sino formando un todo de vital y dramática estructura. Y esto le daría mayoría de edad como género.

Como precedentes o causas coadyudantes podemos señalar la aparición del baile en el teatro, ya desde sus comienzos; las - danzas religiosas; las danzas habladas; la costumbre y el gusto por el baile del pueblo; pero el precedente más claro e impor-

tante es el entremés.

Nace del entremés, de tal manera que podemos afirmar que es una derivación de él o forma nueva del mismo, siendo muchas veces imposible la exacta delimitación.

Llega a la cumbre con Quiñones y hacia la mitad del siglo estaba en pleno auge; aunque continúa viviendo a lo largo del siglo, gastados y agotados los asuntos, morirá definitivamente en el primer tercio del siglo XVIII con la aparición de los sainetes costumbristas.

- Como integrantes fundamentales del Baile, el integrante hablado está presente en un ochenta por ciento de los Bailes, en variable cuantía y en forma de diálogo o monólogo, y si entendemos como Baile entremesado la proporción cuantitativa de este integrante, entonces vemos que el ochenta por ciento de las piezas son entremesadas.

Cuando la parte hablada se integra en el canto y en el baile, entrelazándose a lo largo de toda la pieza, en unidad armónica y constitutiva, desarrollando al mismo tiempo una acción argumental y con personajes dramáticos, la pieza cobra plenitud estructural como género.

El integrante musical, unido al canto y al baile, está ligado al teatro desde su comienzo.

Hay variedad de música y de tonos, y con frecuencia el cambio viene expresamente indicado en la pieza.

El integrante cantado se presenta con enorme variedad de empleo. No todas las partes cantadas son bailadas.

La general falta de acotaciones en los textos impide el deslindar con rigurosa exactitud las partes bailadas o cantadas de las partes habladas.

El personaje coral de "Todos" sirve fundamentalmente para cantar y bailar.

El integrante bailado es el más importante y se caracteriza, a pesar de la escasez y poca precisión de las acotaciones, - por su gran flexibilidad y movilidad, tanto en la colocación del baile como en la "cantidad" o modo de bailar.

Por la participación y distribución de estos integrantes haremos ya una elemental división de los Bailes:

Baile $\left\{ \begin{array}{l} \text{todo cantado} \\ \text{todo bailado} \end{array} \right.$

Baile entremesado

Según la importancia dada a estos integrantes observamos tres momentos evolutivos:

- a) Comienzo: fines del XVI - 1.620, donde la música y el baile son los elementos principales.
- b) Auge: 1.620-1.660: auténtico Baile. La música, el baile, la letra cantada y la letra hablada están en armónica unidad.
- c) Decadencia: a partir de 1.660-1.670. La música y el baile cobran nueva importancia y se tiende a prescindir de la letra.

- El baile puede ir en cualquier parte de la pieza y en libertad variable de proporción. Muy pocas veces se nos dice el número de los que bailan. Se ejecutaban bailes o danzas cortesanas o populares, pero con más frecuencia se bailaba la letra de cualquier estrofa con una forma mímica apropiada, o con diversas evoluciones que expresaban el argumento, ayudaban a su expresión más completa o servían de belleza plástica de conjunto.

De la enorme cantidad de mudanzas, -hemos anotado 180- - hay que subrayar como movimientos básicos el Cruzado, el Corro y la Vuelta; y como movimientos de cierta importancia las "Bandas", las "Deshechas", y el "Cara a Cara".

Un recurso fundamental de la técnica de los Bailes es la

acomodación de la letra a la música, canto y baile, para graduar sus movimientos o compases. De ahí los estribillos, las exclamaciones, las repeticiones, los bordoncillos y las acomodaciones.

- En cuanto a la extensión del Baile observamos también que hay abundante variedad: desde 60 a 300 versos, aunque son muy di difíciles los Bailes de más de 190 versos, y haya algún Baile con menos de 60.

De 80 a 160 versos es la variada extensión característica, y el Baile de 100 a 130 versos: el más representativo, siendo - pues, como género, más corto que el entremés.

- En cuanto a la métrica, el Baile posee movilidad y variabilidad por el número y abundancia de pasajes métricos.

El Baile tiende a plasmarse en 2-6 combinaciones métricas distintas.

En cuanto a las formas estróficas la primacía la llevan - el romance y las seguidillas, siguiendo el pareado, la redondilla y las formas irregulares. Formas todas muy aptas para el can to y el baile.

El aparente desorden métrico de la aparición con frecuencia de versos y formas irregulares hay que entenderlo como volun tad de estilo y exigencia musical; no suele ser brusca su inclusión por estar suavizada por la rima, que une además, el pequeño grupo de irregulares, no sólo éstos entre sí sino que también - los une con el conjunto anterior y posterior.

Aunque el Baile es de base métrica regular y silábica, se abre, enriqueciéndose en movilidad, en un sinnúmero de formas - irregulares fusionadas en la particularidad de la música y de - las mudanzas.

La rima es asonante en un 80 por 100, habiendo generalmen te una asonancia principal que suele ser el romance.

La estructura típica del Baile es: breve presentación de

la acción en romance, + seguidillas + breve pasaje en romance -
(presentación de cada personaje con su problema) + seguidilla -
(respuesta-comentario al mismo).

Es decir: tirada grande de romance inicial, más alternancia breve de romance y seguidilla en armónica y paralela proporción. Sobre este esquema hay también enorme movilidad y variación.

El romance y la seguidilla son los ejes estróficos y métricos; pero no hay estructuras fijas, sino constante libertad, variabilidad, multiplicidad de formas.

- Como núcleos temáticos representativos aparecen en primer lugar el Amor, en variadísimas manifestaciones, figurando entre un 53 y 61%; sigue a continuación el Dinero y la Sátira, la Descripción ambiental y la Libertad.

- La finalidad del Baile no es ni describir costumbres, satirizar, o enseñar, como fines específicos, sino que la misión, dentro del Espectáculo, es hacer descansar la mente del espectador, apaciguar su "jolgorio" en los entreactos, servir de relleno y de complemento a la Comedia en la búsqueda del Espectáculo Total: la tarde de teatro. Por eso su finalidad específica es entretener y divertir y para conseguirlo le es casi completamente imprescindible el hacer reír. Es decir: hacer reír para entretenerse y divertirse. Estas dos partes de la finalidad están tan íntimamente unidas que no podemos separarlas y dar a una de ellas la primacía. El Baile tiene, pues, como fin: entretener y divertir risueñamente; es decir: la risa entretenida y divertida.

- La comicidad del Baile tiene múltiples recursos para manifestarse.

En cuanto a la comicidad lingüística, que es la predominante, posee como recursos más representativos: el juego de palabras, el chiste intrascendente, los giros, frases, expresiones - castizas y populares, respuestas y salidas ingeniosas, compara-

ciones y metáforas descendentes, lo erótico, la trasposición de ideas, la polisemia de la palabra o de la frase, la interpretación desviada... Es decir: el mecanismo esencial de esta comicidad se basa en el constante juego de significaciones superpuestas, la doble intención, que desemboca en graciosas polisemias, en múltiples juegos de palabras, chistes, o en respuestas o "golpes" ingeniosos.

En cuanto al juego escénico los recursos característicos son los insultos propiamente dichos del Hombre a la Mujer, y viceversa, en guerra cómico-dialéctica del sexo, las maldiciones, amenazas...

En las piezas de desfile de personajes y consulta, el personaje principal -El Gracioso, La Graciosa- es la causa inmediata de la risa. Las consultas que le hacen no son risibles en sí; son consultas elementales, sencillas, anodinas, consultas-pretexto, por lo que las respuestas del gracioso no son serias, reales, o vitales, sino ficticias o metafóricas (generalmente él tiene también un oficio "metafórico") y no pretenden por lo tanto "curar" sino hacer reír. Para la consecución de esta risa utiliza - sobre todo la agudeza en las respuestas, la ironía y la sátira - genérica.

Entre otros múltiples recursos más subrayemos también la burla, el enfoque mismo de la pieza (alegoría bélica, lucha de sexos...), el juego simbólico con el nombre de calles, etc.

La mímica, el vestuario y diversos objetos materiales también contribuirían a acrecentar esta faceta de lo cómico.

Los personajes del Baile no son caracteres cómicos, sino entes indeterminados; por supuesto que individualmente, pues en grupo están ligeramente determinados, son genéricos: mozas de galera, mujer pedidora... etc., lo que atrae por esencia, el automatismo, la rigidez, es decir: cierta tesitura cómica.

Con muchísima frecuencia se toma a los personajes como medio para que hagan los chistes, las salidas ingeniosas; son per-

sonajes marioneta.

La individual dote y maestría del actor en la interpretación del personaje: gestos, tonos..., le añadirían gotas de risibilidad en lo que tuvieran de automatismo, rigidez, distracción.

Al igual que en la Comedia el Gracioso es en el Baile también por excelencia la figura cómica. Es el personaje "encargado" de divertir. Tiene conciencia de ser eso: "gracioso", y por eso, los papeles que desempeña: juez, zapatero..., son secundarios, - mero pretexto; de ahí que no exista identificación con ellos. Tiene conciencia de su superioridad, de su ingenio.

No es cómico en sí, en su carácter, sino el productor de lo cómico.

- En el número de las personas que intervienen en la pieza, sin tener en cuenta la vaguedad de "Músicos" o "Todos", que a su vez serían elementos de refuerzo y comodín, existe la tendencia paralelística entre hombres y mujeres.

La variedad de intervención numérica es grande también: desde 0 a 14, aunque la concentración numérica más elevada es 3 y 4 (hombres y mujeres).

Encontramos el paralelismo entre la mujer y el hombre en el número de personas totales, en el elevado tanto por ciento de igualdad en el número de personas, en la intervención numérica - de personas en cada Baile (¿formación de parejas?), en la concentración numérica de las personas. Todo este paralelismo está encaminado sobre todo a las mudanzas coreográficas.

- Divididos los personajes por bloques, a título pedagógico, observamos que los bloques principales son los denominados "Varios", "Oficios", "Indeterminación".

Los personajes giran en torno a dos temas fundamentales: Amor y Costumbrismo.

Hay personajes que aparecen en escena con vestuario carac

terístico, típico y representativo: "vestido de".

Representa dramáticamente su papel como tal personaje, aunque su presentación suele ser mínima y escasamente dialógica, - llegando a ser en algunos casos mímica, o más todavía, sin hablar ni gestos, con su sola presencia artística.

El personaje se representa, aparece en escena, hecho desde el comienzo, "fijado" de antemano, contribuyendo a ello las - palabras introductoras del Gracioso o de la Graciosa, de la Música, o de cualquier otro personaje, por el mismo título de la pieza, por la aparición del personaje en Interlocutores, por acotaciones, por el vestuario...

También contribuye a la fijación del personaje la ambientación por medio del diálogo, de las descripciones, de la definición que de sí mismo hace el personaje, la definición indirecta, el contexto.

El personaje no representa a un individuo sino a un grupo - determinado, extenso, de personas, por eso en sus rasgos predomina más lo tópico que lo típico, lo general que lo particular por eso actúa con frecuencia "en plural" y en bloque.

Al estar "fijado" es por tanto representativo, siendo pues la fijación causa de la representabilidad.

Aparece este sentido genérico y representativo desde su mismo nombre en Interlocutores: Mujer 1ª, Fregona...

La representatibilidad que un personaje suele tener no sólo en el sentido genérico sino en el más concreto de sus compañeros personajes dramáticos, hace que las palabras de este personaje -Gracioso, Graciosa- la mayoría de las veces sean el lanzamiento para la unificación de los demás que "representados" actúan conjuntamente en "Todos".

Este aspecto genérico y representativo es muy importante en el Baile, llegando a configurar un bloque mas de personajes: el personaje ausente de personaje, personaje en grado 0 o sólo -

representativo y genérico.

Como esencia aparece en un 36% de los Bailes, aunque de - forma más o menos velada este sentido genérico y representativo está presente en todos los demás como uno de los ingredientes fijos del personaje.

El personaje no es individual y libre persona, actúa sin vida real y propia, se le ve hecho "para", "prefijado", marioneta manejada por el autor, es personaje -pretexto, y esto por lo menos en un 57%.

Es frecuente también que el personaje aparezca en su representación dramática seccionado en dos vertientes: personaje-actriz, actriz-personaje, personaje-personaje, personaje-personajes. La causa importantísima de esto es la fuerza del espectador, su participación y comunión.

Casi todos los personajes, en general, están teñidos de - indeterminación, incluso los ya fijados-determinados. Es una indeterminación psicológica, humana, carente de rasgos personales.

Aunque algunos personajes estén un poco matizados individualmente, y esto es escaso, esta matización está poco o nada de desarrollada, en bruto, por causa también de la poca extensión, estructura y finalidad de estas piezas. Por eso, con criterio amplio, podemos ver en todos o en casi todos los personajes, principales o secundarios, visos de indeterminación.

Como personaje dramático también incluimos a "Todos", cuya esencia es la suma total o parcial de los personajes que han aparecido o aparecen en escena. Por eso acoge una cuantitativa - variable e imprecisa. Carece de vida propia, sólo es un medio para la festiva alegría de las mudanzas del baile.

Su intervención más corriente es la repetición de parte - de la letra, unido casi siempre al canto y baile.

Personaje dramático, coral, cuyo empleo fundamental es - cantar y bailar.

La Música puede formar también auténtico personaje dramático y en este sentido, como personaje actúa con su intervención característica narrativa introductora del asunto. La presentación suele ser breve, lo mismo que su intervención dialógica, en la que es personaje neutro, de refuerzo coral, indeterminado psicológicamente, aunque a veces represente a otros personajes "fijos" nunca se manifiesta con rasgos caracterológicos.

- En cuanto al movimiento escénico, es grande el predominio de las dos escenas, junto con 1 y 3 escenas, aunque también es frecuente los BAILES de 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 escenas, acogiendo así cierta variedad.

Las escenas están formadas casi siempre por entrada de personajes por lo que cada una de ellas va aumentando, por superposición, hasta que al final actúan "todos" para las mudanzas del baile o-y para actuación colectiva: diálogo, humor... Por eso la última escena suele ser la más larga y en cierto sentido la más importante al darse en ella la plenitud dramática: nudo y desenlace o desenlace de la acción, presencia de todos los personajes y final festivo.

Sobreentendiendo la mímica que en muchas ocasiones podemos deducir: lloros, movimientos de ira, etc., el movimiento escénico expresamente indicado es escaso: los personajes suelen presentarse en dos alas, cantando y bailando, con ligeros movimientos: de huida, detención, ponerse y quitarse prendas, cercar a un personaje, perseguirle etc.

Pueden escucharse fuera de escena voces, cantos, ruidos. En general es un movimiento sencillo, dramático y variado, de acorde con las líneas del Baile como género.

- La acción dramática, siguiendo la terminología tradicional, tiene su exposición en la ubicación de los espectadores en medio del asunto y al correr del diálogo se van enterando, o se indica expresamente el asunto por medio de los músicos o del personaje principal.

El conflicto dramático no es graduado ni progresivo sino circular; no se consigue el interés por el sucesivo crecimiento de la incertidumbre sobre el resultado final que se sabe o se adivina, sino por las ironías, ingenio del gracioso, terminando todo en un fin feliz por la presencia de "Todos" y el baile, por lo que el desenlace no tiene por qué ser natural ni lógico, lo que hace que el autor "corte" cuando todo está dispuesto para la pequeña "apoteosis" final.

Acción sencilla, sin complicaciones externas o internas, sin apenas situaciones ni efectos dramáticos. Pocas veces llega a ser plenamente dramática en el sentido de lucha, oposición y conflictos que ocasiona el choque de ideas, pasiones o intereses, y esto es debido al género mismo en sí: su cortedad, su apoyo complementario a la Comedia como descanso y "relax" alegre. Por eso el interés del Baile no hay que buscarlo precisamente en la acción, en lo auténticamente dramático, sino en otros elementos característicos: la comicidad, el canto, el baile...

- Así como las comedias se publicaban en Partes, los Bailes se solían publicar no solos sino acompañados de otras piezas cortas formando "manojos", "florestas", aunque también se publicaban acompañando a las comedias o al publicarse las obras de un autor.

Aunque existe un "corpus" bastante grande de Bailes impresos, su utilización por los estudiosos es difícil debido a la dispersión en diversas publicaciones muy raras de encontrar, y con rarísimas excepciones no reeditadas, con lo que su divulgación es prácticamente nula; sin embargo donde el filón está todavía casi sin explorar es en la enorme cantidad de ellos que existen manuscritos, tanto sueltos como en colecciones; algunas de éstas merecen reseñarse tanto por la abundancia como por la importancia de sus Bailes: son los Manuscritos: 4.123, 16.291, 16.292, 14.851, 14.856, 15.788, 14.088 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

- En cuanto a los autores de Bailes he reseñado todos los -
que se conocen hasta el momento: 76, lo que demuestra que no sólo los autores de 1ª o 2ª fila se dedicaban a ellos: Quevedo, -
Quiñones, Vélez de Guevara, Moreto, Bances Candamo, Cáncer... si
no escritores muy poco o nada conocidos: Alvarez de Toledo, Fran
cisco Figuerola, Tomás Moreno, Melchor Zapata, Salvador de la -
Cueva, etc.

Hay muchos Bailes que figuran como anónimos o atribuidos a un autor o a otro.

De todo esto podemos terminar afirmando cómo la abundancia de estas piezas y de autores que a ellas se dedican no hace otra cosa que confirmar el hecho de que el Baile es un género - muy del gusto del público y de gran vigencia en el siglo XVII.

14

BIBLIOGRAFIA

- AICARDO, J.M.: "Autos anteriores a Lope de Vega", en "Razón y Fe", V-VII, 1903.
- ALIN, J. M^a.: "El cancionero español de tipo tradicional", Madrid, Taurus, 1968.
- ANDERSON IMBERT, E.: "Teoría y técnica del cuento", Buenos Aires, Marymar, 1979.
- ARJONA: J.H.: "La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega", Hispanic Review, VII, 1937.
- ALVAR, M.: "Textos hispánicos dialectales", Madrid, CSIC., 1960.
- ARRONIZ, O.: "La influencia italiana en el nacimiento de la española", Madrid, Gredos, 1969.
"Teatros y escenarios del Siglo de Oro", Madrid, Gredos, 1977.
- ASENJO BARBIERI, F.: "Bailes de los siglos XVI y XVII", en "La Ilustración Española y Americana", 1877, II.
"Cancionero musical de los siglos XVI y XVII", Madrid, Academia de Bellas Artes de S. Fernando, 1890.
- ASENSIO, E.: "Entremeses", de Cervantes. Prólogo a la edic. de Clás. Castalia, 1970.
"Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente", Madrid, Gredos, 1971.

- AUBRUN, Ch.: "La comedia española, 1600-1680", Madrid, Taurus, 1968.
- AUDEN, W.: "The Dyer's Hand", New York, 1962.
- BANCES CANDAMO: "Theatro de los theatros", en "Rev. de Arch. Bibl. y Museos", Madrid, 1911, 3a. época, V.
- BARCIA, R.: "Gran diccionario de sinónimos Castellanos", Buenos Aires, Joaquín Gil, 1950.
- BARCLAY, T.: "The importance of the dance in the Spanish comedia before the eighteenth century", en "Bulletin of the Comediantes", X, Chapel Hill, 1958, N° 2.
- BARRERA Y LEIRADO, Cayetano A. de la: "Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español", Madrid, Gredos, edic. facsímil, 1969.
- BARRIONUEVO, J. de: "Avisos", Madrid, 1892. Edic. de Paz y Meliá, BAE, CCXXI y CCXXII, 1968.
- BATAILLON, M.: "Essai d'explication de l'auto sacramental", en BH., 1940.
- BECCO, H.: "El tema del negro en cantos, bailes y villancicos de los siglos XVI y XVII", Buenos Aires, - Ollantay, 1951.
- BERGMAN, H.: "Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses", - Madrid, Castalia, 1965.
"Ramillete de entremeses y bailes", Madrid, Clás. Castalia, 1970.
"El romancero en Quiñones de Benavente", NRFH, - XL, 1961.

- BERGSON, H.: "La risa", Valencia, Prometeo, 1971.
- BERTAUT, F.: "Journal du voyage d'Espagne", RH, N° III, Octubre, 1919, vol. XLVII.
- BOHIGAS, P.: "El libro español", Barcelona, G. Gili, 1962.
- BOUSONO, C.: "Teoría de la expresión poética", Madrid, Gredos, 1966.
- BRAVO VILLASANTE, C.: "La mujer vestida de hombre en el teatro - español", Madrid, SGEL., 1976.
"La realidad de la ficción negada por el gracioso", RFE, 1944.
- BRICEÑO, L.: "Método muy facilísimo para aprender a tañer la guitarra a lo español", París, Pedro Ballard, - 1626.
- CALDERON, P.: "Hado y divisa de Leónido y Marfisa", BAE, XIV, - 1945.
- CAMARGO, I.: "Discurso theológico sobre los teatros y comedias de este siglo", Salamanca, 1689.
- CAMPO, J. del: "Del corral del Principe al teatro español", Madrid, 1932.
- CARAMUEL, J.: "Primus calamus", 1668.
- CARILLA, E.: "El teatro español en la edad de Oro", Buenos Aires, 1968.
- CARO BAROJA, J.: "Ensayo sobre la literatura de cordel", Madrid, Rev. de Occidente, 1969.

"La estación de amor", Madrid, Taurus, 1979.

"El carnaval", Madrid, Taurus, 1979.

CARRETER, L. y CORREA, E.: "Cómo se comenta un texto literario", Salamanca, Anaya, 1969.

CASCALES, FCO.: "Cartas Filológicas", edic. de J. García Soria -
no, Madrid, Espasa Calpe, 1951.

"Cartas filológicas", edic. de Madrid, 1940, II.

"Tablas poéticas", Murcia, 1617; Reimpresión por
Cerdá y Rico, Madrid, Sancha, 1779.

CASTRO, A. y RENNERT, H.: "Vida de Lope de Vega", Salamanca, Ana
ya, 1968.

CASTRO y ROSSI, S.: "Discurso acerca de las costumbres públicas
y privadas de los españoles en el siglo XVII, -
fundado en el estudio de las comedias de Calde -
rón", Madrid, 1881.

CAYUELA, A. M.: "Los autos sacramentales de Lope de Vega, refle-
jo de la cultura religiosa del poeta y de su -
tiempo", en "Razón y Fe", CVIII, 1935.

CERVANTES, M.: "Prólogo a las ocho comedias y ocho entremeses -
nuevos", edic. de "Teatro completo", Madrid, -
1896.

"Comedias y entremeses", Madrid, 1918.

"Comedias y entremeses", edic. de Schevill y Bo-
nilla, Madrid, 1915.

CLARK, D.C.: "The early seguidilla", Hispanic Review, XII, -
1944.

- COBARRUVIAS, S. de: "Tesoro de la lengua castellana o española", Madrid, Turner, 1977.
- COROMINAS, J.: "Diccionario crítico etimológico de la lengua Castellana", Madrid, Gredos, 1954, 4 vols.
"El Libro de Buen Amor", edic. Madrid, Gredos, - 1967.
- CORREAS, G.: "Arte de la lengua castellana", edic. de Alarcos García, Madrid, CSIC., 1954.
- COTARELO y MORI, E.: "Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII", Madrid, Bailly-Bailliere, - 1911. 2 vols., NBAE, 17-18.
"Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España", Madrid, 1904.
"La comedia en los conventos de Madrid en el siglo XVII", en RBAM, II, 1925.
"Ha. de la Zarzuela, o sea el drama lírico en España", Madrid, 1934.
"Estudios sobre la historia del arte escénico en España", Madrid, 1896.
"Actores famosos del siglo XVII", RBAM, 1933.
- CHAPPUZEAU, S.: "Le Théâtre français", París, 1974.
- CHEVALIER, M.: "Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII", Madrid, Turner, 1976.
- CRAWFORD: "Echase pullas. A popular Form of Tenzzone", Romanic Review, VI, 1915.

DEFOURNEAUX, M.: "La vie quotidienne en Espagne au siècle d'Or".
París, Hachette, 1964.

DELEITO y PIÑUELA, J.: "El rey se divierte", Madrid, Espasa Calpe, 1964.

"También se divierte el pueblo", Madrid, Espasa Calpe, 1966.

DELANO, L.: "The 'Gracioso' continues to ridicule the Sonnet", en "Hispania", XVIII, Stanford, 1935.

DEVEZE, M.: "L'Espagne de Philippe IV", París, 1970-71, 2 vols.

DIAZ DE ESCOVAR, N.: "Anales de la escena española, 1680-1700", -
Valladolid, 1916.

"Hª. del teatro español", Barcelona, Montaner y Simón, 1922. 2 t.

"Anales de la escena española correspondiente a los años 1551-1639", Málaga, 1910-1914.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES. Edic. Facsímil, Madrid, Gredos, 3 t.
1976.

DIEZ BORQUE, J. M^a: "Estructura social de los corrales de comedias madrileños en la época de Lope de Vega", CH.
Abril, 1973.

"Sociología de la comedia española del siglo XVII", Madrid, Cátedra, 1976.

"Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega", Barcelona, Antonio Bosch, 1978.

"Comentario de textos literarios", Madrid, Plaz y o, 1977.

"Aproximación semiológica a la escena del teatro del Siglo de Oro español", en "Semiología del teatro" (varios autores), Barcelona, Planeta, 1975.

"La sociedad española y los viajeros del siglo - XVII", Madrid, SGEL, 1975.

DIEZ ECHARRI, E.: "Teorías métricas del Siglo de Oro", Madrid, - CSIC., 1970.

DOMINGUEZ ORTIZ, A.: "El antiguo régimen: los Reyes Católicos y - los Austrias", Madrid, Alianza Universidad, 1979.

"Crisis y decadencia de la España de los Aus - trias", Barcelona, Ariel, 1973.

ENTRAMBASAGUAS, J. de: "Una guerra literaria del Siglo de Oro y - de los preceptistas aristotélicos", en "Estudios - sobre Lope de Vega", Madrid, CSIC., 1946-7, vol. I y II.

FERNANDEZ DE MORATIN, L.: "Orígenes del teatro español", París, - 1883. En BAE, II, 1850.

FERNANDEZ MONTESINOS, J.: "Estudios sobre Lope", Salamanca, Ana - ya, 1969.

FLECNIAKOSKA, J.: "La loa", Madrid, SGEL, 1975.

FORSTER, E.M.: "Aspects of the Novel", New York, 5a. edi.:., 1940.

FRADEJAS LEBRERO, J.: "Diario madrileño de 1636 (24 de mayo a 27 de diciembre)", Madrid, Anales del Instituto de Es - tudios madrileños, 1979.

"Geografía literaria de la provincia de Madrid", - Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1958.

"Compañía de partes", en "Cuadernos de Literatura", I, Madrid, 1947.

FRENK ALATORRE, M.: "Lírica española de tipo popular", Madrid, Cátedra, 1977.

"Estudios sobre lírica antigua", Madrid, Castalia, 1978.

FREUD, S.: "El chiste y sus relaciones con lo inconsciente", Madrid, Alianza Edit. 1979.

FRENZEL, E.: "Diccionario de argumentos de la literatura universal", Madrid, Gredos, 1976.

GALLARDO, B.: "Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos...", Madrid, M. Zarco del Valle, 1863-69. 4 vols.

GARCIA BERRIO, A.: "Significado actual del formalismo ruso", Barcelona, Planeta, 1973.

GARCIA DE ENTERRIA: "Sociedad y poesía de cordel en el barroco", Madrid, Taurus, 1973.

GARCIA MERCADAL: "España vista por los extranjeros", T. III, edición de Madrid, S. A.

GARCIA PAVON, F.: "Teatro menor del siglo XVII", Madrid, Taurus, 1964.

GARCIA SORIANO: "El teatro de colegio en España", BRAE, XIV, 1927.

"El teatro universitario y humanístico en España", Toledo, 1945.

- GIFFORD, D.J. y HODCROFT, F.W.: "Textos lingüísticos del medievo español", Oxford, The Dolphin books, 1966.
- GILI GAYA, S.: "Tesoro Lexicográfico, 1492-1726", Madrid, CSIC, 1957, 4 vol.
- GILLET, J.E.: "An Easter-play by Juan de Pedraza", en RH., t. 81, 1935.

"Notes on the language of the rustics in the drama of the sixteenth century", en "Homenaje a Menéndez Pidal", Tomo I, Madrid, 1925.
- GONZALEZ PALENCIA, A. y MELE, E.: "La Maya", Madrid, CSIC, 1944.
- GONZALEZ PEDROSO, E.: "Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII", Madrid, BAE, t. LVIII, - 1952.
- HAMILTON, E.: "American Treasure and the price revolution", - New York, Octagon, 1965. Traducción española en Barcelona, Ariel, 1975.
- HANSEN, H.: "La seguidilla", Anales de la Univers. de Chile, 1909.
- HENDRIX, W.: "Some native comic types in the early Spanish Drama", Columbus, 1924.
- HENRIQUEZ UREÑA, P.: "La versificación irregular en la poesía Castellana", Madrid, 1933.
- HERRICK, M.: "Comic Theory in the Sixteenth century", Univ. - of Illinois Press, Urbana, 1950
- HERRERO, M.: "Sobre los antiguos teatros españoles", Rev. "Cla

vileño", Madrid, 1951, II, N° 8.

"Génesis de la figura del donaire", RFE, XXV, -
1941.

"Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega", Madrid, Castalia, 1977.

"Madrid en el teatro", Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1963.

HESSE, J.: "Vida teatral en el Siglo de Oro", Madrid, Taurus, 1965.

"Romancero de Germania", Madrid, Taurus, 1967.

JACK, W.S.: "The Early Entremes in Spain: The Rise of a Dramatic Form", Philadelphia, 1923.

JACQUOT, J.: "Dramaturgie et société", Paris, CNRS, 1968, 2 vols.

JOSE PRADES, J. de: "La teoría literaria", Madrid, CSIC, 1954.

"Teoría sobre los personajes de la comedia nueva", Madrid, CSIC 1963.

KAMEN, H.: "The Iron Century. Social Change in Europe. 1550 1660", Londres, 1971.

KAYSER: "Interpretación y análisis de la obra literaria", Madrid, Gredos, 1968.

LAMARCA, L.: "El teatro de Valencia desde su origen hasta nuestros días", Valencia, 1840.

LAPESA, R.: "Introducción a los estudios literarios", Salamanca, Anaya, 1970.

- LATORRE y BADILLO, M.: "Representaciones de los autos sacramentales en el período de su mayor florecimiento", en "Rev. de Archivos", XV, 1911.
- LAZARO CARRETER, F.: "El 'Arte Nuevo' y el término 'entrenés'", en "Anuario de letras", México, 1965.
- LAZARO, F. y CORREA, E.: "Cómo se comenta un texto literario", Salamanca, Anaya, 1969.
- LEAVITT: "Notes on the gracioso as a dramatic critic", en "Studies in Philology", Chapel Hill, 1931.
- LEY, Ch. D.: "El gracioso en el teatro de la península", Madrid, Revista de Occidente, 1954.
- LIDA, M. R.: "El moro en las letras Castellanas", HR, XVIII, 1960.
- LOPEZ MORALES, H.: "Tradición y creación en los orígenes del teatro Castellano", Edic. Alcalá, 1968.
- LOPEZ PINCIANO, A.: "Philosophía antigua poética", Madrid, 1595.- Hay edic. de Carballo Picazo: Madrid, CSE, 1953.
- MARAVALL, V.A.: "La cultura del Barroco", Madrid, Ariel, 1975.
"Estado moderno y mentalidad social", Madrid, Revista de Occidente, 1972, 2 vols.
- MARISCAL DE GANTE, J.: "Los autos sacramentales desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII. Estudio crítico y bibliográfico", Madrid, Renacimiento, 1911.
- MCCRARY, W.: "The classical tradition in Spanish Dramatic Theory of the sixteenth and seventeenth centuries", -

University of Wisconsin, 1958.

MENENDEZ PIDAL, R.: "Romancero Hispánico", Madrid, 1953, 2 vol.

MEREDITH, J.: "Introito and Loa in the Spanish Drama of the -
sixteenth century", Philadelphia, Universidad de
Pennsylvania, 1928.

MERIMEE, H.: "Spectacles et comédiens à Valencia, 1580-1630",
Toulouse, 1913.

MESONERO ROMANOS, R.: Discurso preliminar a "Dramáticos contem-
poráneos a Lope de Vega", Madrid, BAE, T. XLIII,
1951.

MILEGO, J.: "El teatro en Toledo durante los siglos XVI y -
XVII", Valencia, 1909.

MILLE y GIMENEZ, J.: "Sobre la génesis del Quijote", Barcelona,
Araluce, 1930.

MONREAL" "Una comedia en el Buen Retiro", IEA, 1872.
"El corral de las comedias", IEA, 1881, t. I.

MORALEDA y ESTEBAN, J.: "Los seises de la catedral de Toledo",
Toledo, 1911.

MOREL-FATIO, A.: "La comédie espagnole du XVUU siècle", Paris,
Champion, 1923.

MUÑOZ MORILLEJO: "Escenografía española", Madrid, 1923.

NAVARRO, E.: "Arte del danzado", Sevilla, 1642.

NAVARRO CASTELLANOS, G.: "Discursos políticos y morales en car

tas apológicas contra los que defienden el uso de las comedias modernas", Madrid, 2 vols., 1684.

NEWELS, M.: "Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro", London, Tamesis, Books Limited, 1974.

OROZCO, E.: "El teatro y la teatralidad del Barroco", Barcelona, Planeta, 1969.

PALACIO ATARD, V.: "Derrota, agotamiento, decadencia, en la España del siglo XVII", Madrid, Rialp, 1966.

PAZ y MELIA, A.: "Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de Manuscritos de la Biblioteca Nacional", Madrid, 1899. 2ª edic.: 1934.

PARKER, A.: "The Allegorical drama of Calderón", Oxford, London, 1943.

PELLICER, C.: "Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España", dos partes, Madrid. Imprenta del Arb. de Beneficencia, - 1804, Barcelona, Labor, 1975.
Edic. prólogo y notas de Díez Borque, Barcelona, Labor, 1975.

PELLICER, J. de: "Avisos históricos", Madrid, Taurus, 1965.

PEREZ DE MONTALBAN, Y.: "Para todos, Exemplos morales, humanos y divinos. En que se tratan diversas ciencias, materias y facultades", Alcalá, María Fdz., 1661.

PEREZ PASTOR, C.: "Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII", Madrid, 1901.

PFANDL: "Hª de la literatura nacional española en la edad

de Oro", Barcelona, Suc. de Juan Gili, 1933.

PROPP, V.: "Morfología del cuento", Madrid, Fundamentos, -
1974.

QUEROL GAVALDA, M.: "La música en las obras de Cervantes", Bar-
celona, Comptalia, 1948.

QUEVEDO, Fco. de: "Poesías", BAE, 1953.

QUINTANA, J. de: "A la muy antigua, noble y coronada villa de -
Madrid. Hª de su antigüedad, nobleza y grandeza",
Madrid, 1629.

RECOULES, H.: "Refranero y entremés", en "Boletín de la Bibl.-
Menéndez y Pelayo", Santander, 1976.

REGIA, J.: "La época de los tres primeros Anatrias", en Hª.
de España y América", Barcelona, Vicens Vives, -
1971.

REMIRO DE NAVARRA, B.: "Los peligros de Madrid", Zaragoza, 1646.

RENNER, H.: "The Spanish Stage in the Time of Lope de Vega"
New York, 2ª edic., 1963.

RODRIGUEZ MARIN: "Nuevas aportaciones sobre la Hª del histrio -
nismo español en los siglos XVI y XVII", BRAE, -
1914.

-"El Loaysa de 'El celoso extremeño'", Sevilla,
1901.

-"La copla", Madrid, 1910.

RODRIGUEZ VILLA: "Etiquetas de la casa de Austria".

-"La corte y la monarquía en España en los años-
de 1636 y 1637", Madrid, Luis Navarro, 1886.

ROJAS VILLANDRANDO, A.De: "El viaje entretenido", Edic. de Re -
ssot, Madrid, Clás. Castalia, 1972.

- Edic. de la NBAE, Madrid, 1915.

ROMERA NAVARRO, M.: "La preceptiva dramática de Lope de Vega", -
Madrid, Yunque, 1935.

"Las disfrazadas de varón en la Comedia", HR,II,
1934.

ROSA y LOPEZ, B.: "Los seises de la catedral de Sevilla", Sevi-
lla, 1904.

ROTUNDA, D.: "Motif-Index of the Italian Novella in prose", -
Bloomington, 1942.

ROUANET, L.: "Un autographe inédit de Calderón", Revue Hispa-
nique, París-New York, 1899.

-"Colección de autos, farsas y coloquios del si-
glo XVI", Barcelona, 1901, 4 tomos.

RUIZ DE ALARCON: "La culpa hace la pena", BAE, 1946, XX.

RUIZ RAMON, F.: "Hª del teatro español", Madrid, Alianza Editó-
rial, 1967.

SAGE, J.: "La música de Juan Hidalgo para 'Los celos hacen
estrellas', de Juan Vélez de Guevara", en: VELEZ
DE GUEVARA:

"Los celos hacen estrellas", Edic. de Varey y -
Shergold, London, Tamesis Books, 1970.

-"Calderón y la música teatral", BH, LXVIII, 1956.

- SALAS, H.: "La España Barroca", Madrid, Altalena, 1978.
- SALILLAS: "Poesía rufianesca (Jácaras y bailes)", en RH, - XIII, 1905.
- SAN ROMAN, Fco. de F.: "Lope de Vega, los cómicos toledanos y el poeta sastre", Madrid, 1935.
- SANCHEZ ARJONA, J.: "Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del XVII", Sevilla, 1898.
- SANCHEZ ESCRIBANO, F. y PORQUERAS MAYO, A.: "Preceptiva dramática española del renacimiento y el barroco", Madrid, Gredos, 1972.
- SCHACK, A.F.: "Hª de la literatura y del arte dramático en España", Madrid, Colección de Escritores Castellanos, 1885-7, 5 tomos.
- SCHMIDT, E.: "El auto sacramental y su importancia en el arte escénico de la época", Madrid, 1930.
- SENTAURENS, J.: "Sobre el público de los corrales sevillanos en el Siglo de Oro", en "Creación y público en la literatura española" (varios autores), Madrid, Castalia, 1974.
- SEPULVEDA, R.: "El corral de la Pacheca, apuntes para la historia del teatro español", Madrid, 1888.
- SHEPARD, S.: "El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro", Madrid, Gredos, 1970.
- SHERGOLD, N.: "A History of the Spanish Stage, from medieval -

times until the end of the seventeenth Century",
Oxford, 1967

SIMON DIAZ, J.: "Bibliografía de la Literatura Hispánica", Madrid
CSIC., 1960 y 1955, tomos I y IV.

SLOMAN, A.: "The Phonology of Moorish Jargon in the works of
early Spanish Gramatic", en "The Modern Language
Review", Cambridge, XLIV, 1949.

SUAREZ DE FIGUEROA, C.: "El pasajero", Madrid, Luis Sánchez, 1617
Edic. de Rdz. Marín, 1913.

SUBIRA, J.: "El gremio de representantes españoles y la cofra
día de Nuestra Señora de la Novena", Madrid, CSIC
1960.

"Historia de la música teatral en España", Barce-
lona, Labor, 1945.

"La tonadilla escénica", Madrid, Real Academia Es-
pañola, 1928-30, 3 t.

"La tonadilla escénica, sus obras y sus autores",
Barcelona, Labor, 1933.

"Historia de la música española e hispanoamerica-
na", Barcelona, Salvat, 1953.

THOMSON, S.: "Motif-Index of Folk-Literature", Bloomington, -
1932-36, 6 vols.

TORRELLAS, A.: "Diccionario enciclopédico de la música", Barcelo-
na, 1946.

TREND, J.B.: "Escenografía madrileña en el siglo XVII", RBAM,-
III, 1926.

- ULIMAN, S.: "Semántica, Introducción a la ciencia del significado", Madrid, Aguilar, 1970.
- VALBUENA PRAT, A.: "La vida española en la edad de Oro", Barcelona, Martín, 1943.
- "La escenografía de Calderón", en "Historia de la literatura española", Barcelona, Gustavo Gili, - 1963, t.11.
- "Literatura dramática española", Barcelona, Labor 1930.
- "Historia del teatro español", Barcelona, Noguer, 1956.
- VAREY, J. y SHERGOLD, N.: "Datos históricos sobre los primeros - teatros de Madrid: contratos de arriendo, 1587 - 1615", en BH., 1958, LX.
- "Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos", Londres, Tamesis Books, 1971.
- "Datos históricos sobre los primeros teatros de - Madrid: prohibiciones de autos y comedias y sus - consecuencias, 1644-1651", en BH., 1960, LXII.
- "Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos", Londres, Tamesis Books, 1975.
- "Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos", Londres, Tamesis Books, 1973.
- VAREY, J.: "Historia de los títeres en España desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII", Madrid, - 1957.
- VERES D'OCON, E.: "Estilo y vida entre dos siglos", Valencia, Bello, 1976.

VICENS VIVES, J.: "Manual de historia económica de España", Barcelona, Vicens Vives, 1969.

VILANOVA, A.: "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVIII" en "Historia General de las Literaturas Hispánicas", t. III, Barcelona, Barna, 1953.

VOSSLER, K.: "Los motivos satíricos en la literatura del Siglo de Oro", en "Cruz y Raya", Madrid, N° 8, 1933.
"Lope de Vega y su tiempo", Madrid, Revista de Occidente, 1940.

WARDROPPER, B.: "Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro", Salamanca, Anaya, 1967.

WEBER DE KURLAT, F.: "Lo cómico en el teatro de Fernán González-de Eslava", Buenos Aires, 1963.

"Sobre el negro como tipo cómico en el teatro español del siglo XV", en "Romance Philology, 1963-4, XVII.

WILSON, E. y MOIR, D.: "Historia de la literatura española", Barcelona, Ariel, 1974, T.III.

YNDURAIN, F.: "Refranes y frases hechas en la estimativa literaria del siglo XVII", en "Archivo de Filología Aragonesa", Zaragoza, 1955, VII.

YXART, J.: "El arte escénico en España", Barcelona, 1894-96, 2 t.

ZABALETA, J.: "El día de fiesta por la tarde", Madrid, 1660.
Edición de Díez Borque, Madrid, Cupsa, 1977.



Gaspar Merino Quijano

TP
1981
059-1



X - 53 - 165559 - 2

LOS BAILES DRAMATICOS DEL SIGLO XVII

TOMO II



ARCHIVO

Departamento de Literatura Española
Sección de Filología Hispánica
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
1981



BIBLIOTECA

© Gaspar Merino Quijano
Edita e imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía
Noviciado, 3 Madrid-8
Madrid, 1981
Xerox 9200 XB 430
Depósito Legal: M-8043-1981

GASPAR MERINO QUIJANO

"LOS BAILES DRAMÁTICOS DEL S. XVII"

TESIS DOCTORAL DIRIGIDA POR
D. JOSÉ FRADEJAS LEBRERO, CATEDRÁTICO
DE LA UNIVERSIDAD DE VALLADOLID.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,
SECCIÓN DE FILOLOGÍA ROMÁNICA

JULIO, 1980

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
INTRODUCCIÓN	VI
MANUSCRITO 4123:	
- Baile de los esdrújulos entremesados	2
- " de la capitana	7
- " de los consejos	9
- " de las mozas de la galera.....	14
- " de la visita de la cárcel	19
- " de Hetelo va volandito.....	26
- " de mares de Levante.....	28
- " de Periquillo non durmas	31
- " del zapatero	33
- " de los galeotes.....	35
- " de los locos	38
- " del antojero	42
- " de las lavanderas	47
- " de la barbera	50
- " de madrugones de Galicia	53
- " de Zurdillo y 2ª parte de la - Rubilla	55
- Baile de los oficios y casamentero..	59
- " de Costanilla y Pescadería....	63
- " de las carnes y percados	66
- " de la polaina	69
- " de Pero Pando	71
- " de la gaita	73
- " de la segunda gaita	75
- " del tabaco y candil	77

	<u>Pág.</u>
- Baile del Juego de los trucos	81
- " del letrado de amor	84
- " de la ronda de amor	87
- " de la boda de pobres	90
- " de la rastrera y la pescadera ..	94
- " de Señora Inés.	98
- " de las mentiras	105
- " de la forastera en la corte	110
- " de la tendera de amor	113
- " de la liberalidad y la avaricia.	116
- " del pintor	120
- " de la guerra de amor	123
- " de la pelota	128
- " de la pintura	132
- " de las gorronas y el cochero ...	136
- " de por aquí sí que suena	139
- " del problema	142
- " de las pedidoras	147
- " de los amantes perdidos	150
- " del ciego amor	154
- " de Adonis y Venus	157
- " del registro	160
- " de los deslucidos	164
- " de los vagamundos	168
- " del mundo y la verdad	173
- " de la pendencia	178
- " de los extravagantes	182
- " de la maestra	186
- " de los juegos del hombre	189
- " de bien puedo pasar sin amor ...	193
- " de vuélvome a mis cuidados	197
- " de con el retrato de Adonis.....	200
- " de los forzados de amor	204

	<u>Pág.</u>
- Baile de la cátedra de amor	208
- " del zarambeque de Cupido	211
- " de rompe amor de las flechas ..	215
- " del amor y el desdén.....	218
- " del amor correspondido y platónico	223
- Baile de la abejuela	227
- " del doctor	231
- " de la maestranza	235

MANUSCRITO 16291:

- Baile de dizen que yo dije ayer	239
- " del examen de sainetes	243
- " de los chicharrones	246
- " del reloj	249
- " de las calles de Madrid	253
- " del maulero	256
- " entremesado de los valientes - Sancho el del Campillo y Talaverón ..	258
- Baile de Gila y Pascual	263
- " de quedico que duele	266
- " burlesco del Conde Claros	268
- " de los trajes	272
- " de los esdrújulos	275
- " del boticario	278
- " de la Rubilla - 2ª parte	281
- " cantado para bailar	285
- " de Pero Pando	286
- " de las puertas de Madrid	288
- " de damas y galanes	291

	<u>Pág.</u>
- Baile del chocolatero	294
- " de la plazuela de Santa Cruz...	297
- " del acicalador	300
- " de los esdrújulos	302
- " del sueño	304
- " de la sortija	307
- " de Lucrecia y Tarquino	309
- " de las aguas	314
- " de la almoneda	317
- " del médico y el sacristán	321
- " del cúralo todo	325
- " de Marizápalos	327
- " del Ingenio del alma mía	329
- " de Pascual y Menga	332
- " de las cantarillas	336
- " del mesón del mundo	338
- " de los ciegos	341
- " de las mudanzas de Gila	344
- " del amor y el interés	347
- " del pintor	350
- " del montecito	353
- " de las flores	356
- " de los conejos	359
- " del enamorado	362
- " del talego	366
- " del torillo	369

INTRODUCCION

-VI-

Damos el texto tal cual es manuscrito. Sólo hemos acentuado y utilizado los signos de puntuación siguiendo el sistema actual, para evitar anfibologías.

En líneas generales intentamos reproducir lo más exactamente posible el Ms. incluso en sus estructuras externas. Ej.: a la izquierda van los personajes; las acotaciones, sobre todo - de baile, a la derecha, aunque buscamos la unificación al poner éstas siempre entre paréntesis. De la misma manera colocamos el "cantan" o "representan" después del nombre de los personajes, aunque en el Ms. venga alguna vez (B:130) antes. Cuando las acotaciones vienen entre verso y verso (C:74) las pongo siempre en el margen derecho.

Respeto los errores del copista, por muy evidentes que sean, y los indico con la palabra "sic" entre paréntesis.

Utilizo las barras para indicar que lo que va entre ellas - no está claro en el Ms.; las barras vacías indican que falta - algo.

Separo palabras evidentes que aparecen juntas en el Ms.: - "dedos" (B:13) = "de dos"; "subida" (B:16) = "su bida"...etc. Otras veces las junto: "esta fermo" (B:13) = "estafermo"; "díga me" (B:29) = "Dígame" ...etc. En "C", sobre todo, hay bastantes casos de esto: junta palabras que van separadas o separa palabras que van juntas...

No interpreto ningún verso aunque quede suelto y sea lógica su continuación. Vg.: en B:4: falta la repetición de la palabra "resistencia" (evidente error de copista).

Algunas veces aparecen versos metidos entre corchetes o paréntesis y al lado la indicación de "no"; no los computo a nin

-VII-

gún efecto, pues es como si no existiesen o como si estuviesen tachados (B:16, B:58, B:155).

Señalado como "etc." el signo gráfico (B:35).

La numeración del folio o de la página correspondiente al Ms. va indicada entre paréntesis y en el margen derecho.

Intento ser fiel a la disposición de los versos del Ms.: - así quedan versos inconclusos, con repeticiones...etc.

Corrijo la disposición de los versos, además de las seguidillas que van algunas veces en dos versos, cuando es evidente. - Sirva como ejemplo el C:31: hay un estribillo final de dos versos que aparece otra vez, pero en tres; lo pongo en dos... O el C:110, en el que Bernarda dice: "Essa noria los arcaduzes quebrados..."; indudablemente las dos primeras palabras pertenecen al verso anterior... Son de cierta frecuencia estos ejemplos, - sobre todo cuando entre los dos interlocutores forman un verso; el copista suele escribir el enunciado de uno debajo del enunciado del otro: en este mismo Baile aparece la siguiente disposición versal:

Gero.- "Ba el del toro.

Ber. - No hay alanos.",

lo cual rectifico y pongo:

Ger.- "Ba el del toro.

Ber.- No hay alanos".

Otras veces va en el mismo verso unas palabras que pertenecen al personaje siguiente:

Tal. "¿Tú qué has hecho? Ya le he dicho...",
esas últimas palabras las dice Sancho (C:79).

-VIII-

También sucede que en el mismo verso está la 1ª palabra del siguiente y la acot. "etc."; entonces lo rectifico:

"Esto es amor, déjenme...etc.",
pongo: "Esto es amor,
déjenme...etc." (B:132).

En la posibilidad de distinta formación e interpretación es trófica en cuanto a la medida de los versos, dejo la estructura versal tal cual está en el Ms. Vg.:

"Ya van a quatro,
a quatro, aunque es conciencia..." (C:53).

El Ms. 4123 consta de 155 hoj. Útiles en 4ª, letra del siglo XVII. En pergª. Faltan los folios 85 a 90 que contenían - dos Bailes, uno de ellos titulado "Las bandoleras". Las hojas 23 y 24 parecen autógrafas de Francisco de la Calle. La mayoría de las piezas parecen copiadas por la misma persona, pero hay más de una letra; más de una persona intervino en la presente colección.

El Ms. 16291 consta de 379 págs., en 4ª, letra del s.XVIII, pergª. Están atribuidas las piezas a Calderón y a Moreto. La - Tabla de Bailes no se corresponde con los que auténticamente - hay. Vg.: no figura en ella el "B. del acicalador" (pág. 207). La pág. 222 está repetida en la numeración: lo respeto; igual sucede en la pág. 304.

Este Ms. está numerado por las dos caras del folio y así lo señalo.

El "Baile del Poeta de bailes" (C:363) lo ha publicado Cota - relo en A:Nª 344, tomándolo de aquí, por lo cual no lo incluyo.

El "Baile de la Ronda de amor" (Ms.4123) es el Nª 347 de A;

Cotarelo también lo ha tomado de este Ms., pero sí lo incluyo al haber contado con él en el cómputo general de porcentajes. También tendremos así, de los dos Manuscritos, por lo menos - uno, el Ms. 4123, completo.

Por supuesto: las versiones de Cotarelo son modernizadas totalmente.

No incluyo el "Baile de las Lavanderas" (C:125) porque es - el mismo que el del Ms.B, aunque con mínimas variantes. Tampoco incluyo el "Baile de la Rastrera" (C:349), pues es igual - que el B:68.

Incluyo, en cambio el "Baile de las Mudanzas de Gila" (C:304) que aparece también en el Ms. 4123, por ser las variantes mucho más notorias.

El "Baile del Pintor" (C:316) es totalmente distinto al - Baile que con el mismo título figura en el Ms.4123, y por - eso lo incluyo.

El "Baile del Talego" (C:357) es el mismo que el A:Nº 216, pero en éste de Cotarelo hay más acotaciones e interesantes variantes (el de Cotarelo lo representó Roque de Figueroa, al - cual se alude en el texto; en el del Ms. C, se alude a Rosa...), por eso lo incluyo también.

El "Baile de Pero Pando" (C:171) es el mismo que hay en el Ms. B; transcribo los dos por creer interesante su comparación.

De todos estos Bailes sólo han sido publicados los siguientes:

Del Ms. 4123:

- "Las mozas de la galera" ("Tardes apacibles...").

-X-

- "Periquillo non durmas" ("Migajas del ingenio...").
- "El antojero" ("Donaire de Tersícore...").
- "Los dorzados de amor" ("Sainetes y entremeses de Armesto y Castro...").
- "Los deslucidos" (Bergman: "Ramillete...").

Del Ms. 16291:

- "Las calles de Madrid" (RBAM, 1925: Herrero García).
- "Los trajes" ("Laurel de entremeses...").
- "La Rubilla, 2ª parte" ("Tardes apacibles...").
- "El sueño" (en A, pero con muchísimas variantes).
- "El talego" (en A, pero con variantes).
- "El poeta de bailes" (en A Cotarelo lo tomó de este Ms.).
- "Los chicharrones" (lleva por título en A: "Famoso baile de alfiler"; a éste de Cotarelo le faltan los 30 versos finales).

MANUSCRITO 4123

BAILE DE LOS ESDRUJULOS ENTREMESADO

(fol. 1r)

Personas

Mónica	Fílida
Ypólita	El carzelero
Junípero	Un vejete
Inigo	Músicos

Sale Junípero preso y Mónica llorando

Jun. Deja las lágrimas, Mónica,
ten lástima de tus párpados
Món. Quiérote mucho, Junípero,
y sé que an de darte un tártago.
Jun. ¿A mí?
Món. Sujeto de jácara
quieren hazerte los párrafos
Jun. ¿Quién, hija mía?
Món. Los cónsules.
Jun. ¿Y quién los enjuizga?
Món. El cálamo.
Quieren que mueras ...
Jun. Soy mínimo.
Món. en la horca.
Jun. Me dan báquidos.
Món. quebrándote la nuez...
Jun. ¡Cáscaras!
Món. pero con un cordel...
Jun. ¡Látigo!
Món. En fin: me ahorcan...
Jun. Junípero,
Aora vendrá el ortográfico
a hablar sobre el punto.
Jun. Mónica, (fol. 1v)
¿y quién pronunció ...?
Món. El oráculo.
Jun. Pues punto en boca.
Món. Del ánima
son estos suspiros lánguidos.
Jun. ¿Qué a de hazer la pobre tórtola?
Món. Hija, arrullar a otro pájaro...
Jun. ¿Eso dizes quando mísera
ando buscando preámbulos
para unos celos solícitos
con su puntita de mágicos?
Jun. ¿Celos de quién?
Món. Del carnífize.
Jun. ¿No echas de ver que es un sátiro?
Món. Pero te a de dar el ósculo
al despedirte.
Jun. ¡Carámbanos!
Món. Dí, ¿qué haré?
Jun. Para esas lágrimas
compra un cántaro.

Món. Y comprándolo,
iré llorando los kiries
que te a de cantar el párroco:
(Canta) Al prado de San Jerónimo
con mis celos y mi cántaro... (Salen Iñigo y Ypólita)

Iñi. Saludadores y pífanos
a puro soplar temáticos
an dado en que ha de ir al púlpito
del pan este pobre bárbaro.
Ypól. El gime y ella está lúgubre
porque al verlos diga el cántico:
(Canta) triste cantaba la tórtola
y frío soplabla el ábrego.

Jur. ¡Bienbenido, compadre Yñigo! (fol. 2r)
Iñi. Vengo, amigo, hecho un agárico.
Mór. ¿Qué ay, Ypólita?
Ypól. ¿Qué ay, Mónica?
Yñi. ¿Qué a de aver aviendo espárragos?
Jur. ¿Has te proceado lla túnica?
Deja ese nombre mecánico,
Yñigo, para los rústicos.
Yñi. ¿Pues cómo se llama?
Jun. Ell hábito.
Yñi. ¿Por qué?
Jun. Por las pruebas rígidas
que an hecho para plantármelo.
Yñi. ¿Hubo informantes?
Jun. Solízitos.
Yñi. ¿Hubo costa?
Món. De oro arábigo.
Ypól. ¿Y salió a gusto?
Món. No, Ypólita.
Ypól. y Yñi. ¡Cómo!
Jun. y Món. Andaron mal los bártulos.
Món. Arrimáronle a la cítara
y fiaron que era práctico,
quiso parecer mui músico
y echóle a perder el cántico.
Yñi. Siempre erraste de filósofo...
Jun. No, que ahora fue de gramático.
Fui contador o arismético
pero me quedé hecho zángano.
Y tú, ¿cómo sabes, Yñigo?
Yñi. Yo voy, amigo, a ser náutico,
supieron que era marítimo
y sentenziáronme al páramo.
Jun. Para ahora son los íntimos. (fol. 2v)
¡Llégate! (Arrímase a Mónica)
Món. ¿Qué intentas? ¡Pálido!
Jun. Si hasta ahora fuiste mi vínculo
que ahora seas mi báculo.

Ypól. ¡Ay! ¡Calentura!
Jun. De tísico ...
Món. ¡Jesús, que se abrasa! (Tómale el pulso)
Jun. ¡Animo!
que ahora me pondrán al záfiro
y se templará lo cálido...
Món. ¡El verdugo!
Jun. Pues ¿quién, Mónica?
Món. Porque yo diga del áspero
prosiguiendo el paso cómico
cuando voy hacia los álamos:
(Canta) Salgo a quejarme de un pícaro
en nobel estilo jácara. ¡Ayayayay!
Ypól. Mal día nos das, Junípero,
y pudieras, reparándolo,
buscar día menos lóbrego
porque éste amenaza a trágico,
y irse a morir, no es política,
un hombre que es tan flemático,
(Canta) cuando las nubes coléricas
echan truenos y relámpagos. ¡Ayayayay!
Jun. ¿Qué se a de hazer?
Yñi. Tener lástima.
Jun. No tenerla es lo más clásico,
y júntese los Demócritos
esta vez con los Eráclitos...
Todos. Pues ¿qué pretendéis?
Jun. Que en música
digáis como / / magnánimo
a la horca, que un espíritu
tengo ya como un seráfico. (fol. 3r) (siéntase y -
abre los ojos
al cielo)
Todos. ¡Sea en buen hora!
Jun. Pues siéntome.
¡Vaya de música, y pláidos
estemos hasta que el número
se nos cumpla de los átomos!
Cant.Món. Del la cárzel por el pórtico
saldrá en tu traje cándido,
con órdenes sin ser clérigo,
y sin ser preste con diáconos. ¡Ay,
Jun. ayayay!
Cant.Ypól. Irá delante el retórico
diziendo a este hombre fantástico
por quebrantador del séptimo
mandamiento del decálogo. ¡Ay,
Jun. ayayay!

Cant.Món. Detrás de tí muy pazíficos
irán los que fueron rápidos,
en tu prisión tan domésticos
como si fueran tus fámulos. ¡Ay,
Jun. ayayay!

Cant.Ypól. Caballeros sobre el prójimo
dirán al verte los pápa/g/os:
¡qué blanco! aunque seas etíope,
Jun. ¡qué galán! aunque seas zámbiga. ¡Ay, ayayay!

Cant.Món. Tirará un verdugo títere
de tí, y al trepar los tránsitos
las demostraciones crédito
te darán de matemático. ¡Ay,
Jun. ayayay!

Los dos. Al rentintín de las jícaras
te podrá / / de en un cáñamo
acabarás como lámpara
Jun. con tus gestos de parlático. ¡Ay, (fol. 3v) ayayay!

Los dos. Con tus gestos de... etc...

Port. ¿Quién es aquí el seor Junípero? (Sale un -
Jun. Esta es, hija, la de vámonos. portero con
Ypól. ¿Qué es lo que manda el seor guéspede? bastón)
Ypól. Háblale como muy másculo.
Port. ¡A la capilla!
Jun. Soy órgano;
Món. Piensan que sí los cismáticos
según pretenden diabólicos
entonarte a fuerza de ábregos.
Port. ¡Venga, pues, el seor Junípero
conmigo!
Món. ¿Dónde, seó gámbano?
Port. An de prensalle los tuétanos
unos zaraguilles.

Yñi. ¡Tábanos!
Jun. ¿Y habrá de aquello de Málaga
para pasar ese tártago
un trago de vino?

Port. (sic) / /
Jun. ¿qué dijo?
Món. Que como un bálsamo.
Jun. ¡Adiós, amigo! (Abraza a Yñigo)
Todos. ¡Qué lástima!
Jun. Ya yo me ahorco pensándolo.
Dentro. ¡Indulto! ¡Indulto!
Jun. ¡Deténgase!
que quizá han endultádonos.
Arriba vej. ¡Indulto! ¡A la calle, pícaros!

Port.	¿Qué es eso, Fílida?	(Sale Fílida)
Fíl.	Es Alvaro que nazió con / / názulas a dar resplandor al Cáucaso, del sol de Alemania un príncipe que ha de dominar al tártaro. ¿De quién lo supiste, Fílida?	(fol. 4)
Port.	¿Y cuándo saldremos?	
Jun.		
Fíl.	¡Bárbaros;	
(Canta)	Contómelo Juana el miércoles antes que se llegue el sábado.	
Vej.	El libro, de acuerdo, escúchense. ¡Oíd, presos; ¡Goce Plácido!	
	¡Gocen Ursula y Crisóstomo;	
Jun.	¡Recio, señor catedrático;	
Vej.	¡Gocen Iñigo y Junípero;	(Salen bailarines)
Món.	¿Qué dice ahora el señor máscara?	
Una.	¡Presos, vítor nuestro príncipe;	
Todos.	¡Viva y reine en todo el ámbito!	
Port.	Dejemos esas políticas y en el estilillo ¡ácara acabemos los esdrújulos.	
Todos.	¡Vítor el huésped;	
Port.	¡Oigámonos;	
	Diga Mónica que es águila.	
Cant.Món.	Oiga el huésped que es galápago. Ábranse las cárceles ¡Ayayayay!	
	al tono músico, porque con los príncipes ¡Ayayayay!	
	nazen los ¡úbilos.	(Cruzan)
Ypól.	El indulto es pócima ¡Ayayayay!	
	para los míseros, y también es píldora ¡Ayayayay!	
	para los pí/f/anos.	(Bandas)
	Al nazer los príncipes ¡Ayayayay!	
	infunden /pe/ritos haziendo a los mecánicos ¡Ayayayay!	
	hombres de término.	(Desechas)
Jun.	Del cordel el létago ¡Ayayayay!	(fol. 4v)
	traguemos sátrapa; del garrotillo médico ¡Ayayayay!	
	sane sin gárgaras.	

BAILE DE LA CAPITANA

Sale cantando
el 6ª y homs. Hoy la Real Capitana
de Madrid, al puerto llega.
Los tesoros del bolsillo
corren riesgo. ¡Alerta! ¡Alerta!

Sale cantando
la 6ª y mujs. En campaña el enemigo
haze frente de banderas.
¡Cuidado, y ser cada una
centinela, centinela;
¡Batidores se divinan;
¡Espías se manifiestan;
Todos. ¡Pues lleven lanza cerrada;
6ª. ¡Sí hará, que son buenas piezas;
6ª. De bien a bien rindan luego
las armas de la moneda.
6ª. Hoy tienen nuestros escudos
resistencia. (sic)
6ª. Pues si no quieren rendirse
al avance se prevengan.
6ª. El auxilio real invoco
y a mi príncipe la fuerza.

Muj. ¿Adónde hallaremos (fol.5r) (Salen cuatro mujeres
al erradorcito? cantando)

6ª. No vienen erradas
Muj. Arrime el martillo. (Cruzado y vuelta)

6ª. Mereque a pedirle vienen (Por 7)
todas estas quatro damas.
6ª. Pues tomen, que darlas quiero...
Todas. ¿Qué a de darnos?

6ª. ¡Bofetadas;
6ª. No ay miedo que se escape
de aquestas quatro fragatas;
aunque sitiado me tienen
yo me voy de boga arrancada. (Va a huir y cójenle
6ª. Cogido le avemos el paso)
todo el barlovento.
¡Entregue la cherpa;
6ª. Y aguardo la charpa...
6ª. Sigámosle todas antes que se escape.
6ª. A Cambray me acojo, que no quiero caza.
6ª. Ya está en el Estrecho (Cójenle)
pasar no es posible.
6ª. Empieza la guerra.
6ª. ¡Pues toquen alarma; (Corro)
6ª. ¡Aquí de mis bajeles; (Patilla. Salen hombres)

6ª. ¡Aquí de mis fragatas;
6ª. ¡Que la batalla empieze;
Todas. ¡Que empieza la batalla;

Todas.	¡Arma, arma, arma!	
G ^a .	¡Guerra, guerra, guerra!	(Por afuera)
G ^a .	¡Sitiemos a los hombres!	(fol. 5v)
G ^a .	¡Huyamos de las hembras!	(Bandas)
Todas.	¡Giman los clarines!	
G ^a .	¡Suenen las trompetas!	
G ^a .	¡Arman, arma, arma!	
G ^a .	¡Guerra, guerra, guerra!	
Todas.	¡Sitiemos a los hombres!	
G ^a .	¡Huyamos de las hembras!	(Desechas)
G ^a .	¡A retirar, a retirar, a retirar!	(Por afuera)
G ^a .	¡A recoger, a recoger, a recoger!	
G ^a .	¡Guardemos el pillaje!	
G ^a .	¡Buscad el interés!	
G ^a .	En queriéndonos sitiar	(Corritos)
G ^a .	lo mejor, lo mejor es escapar.	
G ^a .	Pues es la campaña nuestra	
G ^a .	procuremos, procuremos llevar presa.	
G ^a .	Poco importa la campaña	
G ^a .	sino ganar, sino ganar esta plaza.	(Saca una - bolsa)
G ^a .	Un asalto quiero dar,	
G ^a .	avencemos, avencemos al Real.	(Quítale la bol
G ^a .	Ya el Real ganado avemos.	sa)
G ^a .	Las paces, las paces capitulemos.	
G ^a .	A los hombres hoy las hembras	
G ^a .	hemos sabido rendir,	
G ^a .	ganado en este pillaje	
G ^a .	gran parte del Potosí.	
G ^a .	Puesto que e perdido el oro,	
G ^a .	digán dónde tengo que ir	
G ^a .	si las hembras esta vez	
G ^a .	se van riyendo de mí...	
G ^a .	Apretado y sin dineros	(Por afuera in-
G ^a .	se a quedado el muy civil,	terpolándose
G ^a .	porque los más apretados	homs. y mujs.)
G ^a .	siempre se quedan de aquí.	
G ^a .	El perdón de todos pidamos,	
G ^a .	y si os azierto a servir	
G ^a .	dalde un vñtor al poeta,	(Por afuera.
G ^a .	y si es poco dalde mil.	Acaba)

BAILE DE LOS CONSEJOS

De DIAMANTE (fol.6r)

Personas

Quatro mujs. y quatro homs.
Músicos.

Músico.	De las mudanzas del tiempo se lamentan a la par tres sobrinas veniales a una su tía mortal.	(Sale la G ^a , due- ña, con tocas y muletilla, y las tres mujs.)
Mu. 1 ^a	Tan para acabar consigo, tía nuestra, el mundo está, que ya no es en Manzanares de Manzanares el Real.	
Muj. 2 ^a	Ya vive el pobre pedir tan lejísimos del dar que se dan por cortesía las buenas Pascuas, no más.	
Muj. 3 ^a	Murieron los aguinaldos, las ferias: otro que tal; el regalar espiró, Dios le perdone al prestar.	
Músico.	El dolor de las sobrinas viendo la tía al quitar, para consolarlas dijo desde un nicho de Cambray:	
G ^a .	Yo como veis, hijas mías, soy de tan madura edad que si es mormurar morder, ya no puedo mormurar. Sé que, como mozas, todas su parte al tiempo le daís; bien hazeís, para dos días que la vida a durar. Y aunque, como conozeís, el triste mundo está ya para dar un estadillo, remedio se a de buscar.	(fol. 6r) (Con la suya)
Las tres. G ^a .	¿Pues cómo a de ser? ¡Atended, escuchad!	
Rep.	que lo sucedido os a de enseñar.	(Con la suya)
	¿Quién te galantea a tí? Ya se pica.	
Muj. 2 ^a	En un galán	
Muj. 3 ^a	muchas buenas prendas, tía. Muchacha, perdida vas. ¿Date?	

Muj. 2^a Cuidados y zelos
 porque pobrísimo está,
 y en fin, me da lo que puede.
 G^a. ¡Pues trátale de dejar!,
 (Canta) que, según está el tiempo,
 ya son, muchacha,
 buenas prendas, las prendas
 que son alajas. (Cruzado a cuatro)

Muj. 2^a Quiérole un poquito, tía.
 G^a. ¡Pobreta! Perezearás...
 Muj. 2^a Con gusto sustenta todo...
 G^a. Pues da un requiebro a empañar,
 un aparejo a freir
 y una fineza a estofar,
 y en la masa y el puchero
 y la sartén hallarás
 que no se puede comer
 aunque tenga mucha sal.
 Inesica, ¿y a tí quién
 te visita?

Muj. 1^a Un capitán (fol. 7r)
 de la armada.
 G^a. Y dime, niña,
 ¿es de la armada real?
 Muj. 1^a No, señora.
 G^a. ¿Y tiene aquí
 su compañía?
 Muj. 1^a Aquí está.
 G^a. ¿Y socorre?
 Muj. 1^a Pocas veces,
 que tiene nezesidad.
 G^a. Pues dime de qué te sirve...
 Muj. 1^a Enséñame a militar
 dándome lizión de hazer
 una plataforma.
 G^a. ¡Ta!
 (Canta) Y de la plataforma
 con que te engaña,
 la forma no le admitas
 sino la plata. (Corro)

Muj. 3^a ¿Y quién a tí, Mariquita?
 En eso hay mucho que hablar:
 un Don Sancho me enamora,
 hombre de mucho caudal,
 pero hombre tan miserable
 que sólo en él es verdad
 la defensa del doblón,
 pues con miseria inmortal
 todo el año defendido
 de dos escudos le tray.

(Canta) Y en fin, el tal Don Sancho
sin faltriqueras,
por guardar sólomente
guarda las fiestas

(fol. 7v)

(Cara a cara)

G^a. Pues si admites esas bromas,
menguadas, ¿de qué os quejaís?

(Canta) A los pájaros, bobillas,
de los /quitaros/ guardar,
y Santo Tomé os defienda
de el amante guardián...
Si falta pesca en poblado
al conchudo gavilán
allá va a buscar la caza
a las orillas del mar.

Las tres.

Muj. 1^a

Muj. 2^a

G^a.

Muj. 1^a

Muj. 2^a

Muj. 3^a

y Don Blas.
¡Qué! ¿También les tenéis miedo?
¡Buen modo de negociar!
Verá mi buen gusto ahora.
Y el mío también verá.
Y el mío, que mi Don Sancho
se viene pian pian,
y por no faltar las suelas
pasos estreñidos tray.
No sé que os diga, muchachas,
lejos de la enmienda estáis,
que eso no ha de ser así.
¿Pues cómo?

Las tres.

G^a.

Disimulad
fingiendo que, por ser pobres,
sus finezas despreciaís
si hay finezas sin moneda,
y con eso se sabrá
quién es amante seguro,
quál no quiere mucho, y cuál
viene a visitarnos sólo
por hazer aquí lugar.
En cuanto a querida, yo
tengo gran seguridad.
Yo soy adorada.

(fol. 8r)

Muj. 1^a

Muj. 2^a

Muj. 3^a

G^a.

Galán 1^a.

Y yo
soy más, si puede ser más.
Y yo estoy contenta,
pero eso ahora se verá.
Perdonad, bellas deidades,
que aunque hay tanta claridad
en la luz de vuestros cielos,
no quiere mi voluntad
que más luz reverencie
que la de Jusepa; tal
a mis ojos se propone,

(Sale un galán
mal vestido)

que en competencia campal
de lo que Jusepa luze
es el sol un ganapán.
Lindo plato es un discreto.
Mas no para merendar.
Vianda del alma, en fin.
¡Bobaj, esa es tu nezedad,
que lo bueno para el alma
es lo que al cuerpo está mal.
Si en una aldeguela, Inés, (Sale otro de solda-
vivieras, al porfiar, do).
del sitio con que te zerco
te hubieras rendido ya,
y no sólo tú, Ynesilla,
sino todo tu lugar
Ahora importa (fol. 8v)

Muj. 2ª
Gª.
Muj. 2ª
Gª.
Sold.
Gª
Muj. 2ª
Sold.
Muj. 1ª
Sold.
Galán 1ª.
Sold.
Galán 1ª.
Sold.
Galán 1ª.
Sold.
Galán 1ª.
D. Sancho.
Muj. 3ª
D. Sancho.
Muj. 3ª
D. Sancho.
Gª.

Sí haré,
aunque bien a mi pesar.
¿Cómo te defiendes tanto
mi amor?
Gracioso está,
pues no me cogió por hombre,
segura estoy, capitán.
Sin duda que este socorro
es de esta vieja infernal.
Aquí hay maula, Don Esteban;
dejádmelo gobernar.
¿Avéis servido vos?
Sí.
¿Adónde?
En un hospital.
Pues a vuestra horden estoy.
Burladas han de quedar
con no vernos resistir. (Sale Don Sancho)
Aguardo; para hablar
estará mi vez, señores.
La palabra guardar
nunca la erró mi Don Sancho.
¿Tráeme algo pzed?
¿Quién vio tal
a mí, que es la mejor cosa
que en toda mi casa hay...!
¡Pues arrótese que suda...!
Bien, Marica, aconsejáis,
porque el sudor siempre oí
que se había de guardar...
Mas, ¿qué novedad es ésta?
Aquí no hay más novedad
que escusar dar los buenos días
si sin dinero los dan,
y dar solamente reyes
lo que fuere para dar,
que aunque entre los que se quieren,

(fol. 9r.)

dize un adagio vulgar
que no hay dares y tomares,
dares y tomares hay.

Galán 1^a. ¡Pues, mis reinas, a más ver! (Tirando de las -
G^a. ¡Pues, mis reyes, a espulgar! demás)
Todos ¡Daremos!
Todas No vale nada,
que eso es prometer no más.
Todos Pues mucha merced nos hazen.
G^a. ¿Vistis vuestro engaño ya?
Todas ¡Sí!
G^a. Pues la satisfacción
juntas conmigo tomad
desengañando a estos nezios.
Todos. ¡Quédense uzedes en paz!
G^a. ¡Aguarden y escuchen!
Todos. Sea
sólo por oír cantar.

G^a. El que sólo promete
mete cizaña,
que los prometimientos
son para el alma. (Cruzados)

G^a. ¡Andar, andar! (fol. 9v.)
1^a. ¡Correr, colar!
G^a. ¡A cautivar!
1^a. ¡A defender!
G^a. ¡A triunfar!
1^a. ¡A resistir!
G^a. ¡A despreciar!
Y así, mancebitos, ¡a buscar!,
que está el mundo lleno
de los que no dan. (Banda)

2^a. Pues, reinas más, ¡a más ver,
a más servir y más mandar,
que queremos ver si es el mundo
todo de un modo u si tiene algo más
¡Andar, andar! (Desechas)
G^a. ¡Correr, volar!,
que en sabiendo los hombres que el mundo
es todo de un modo, su engaño verán.
1^a. Y en sabiendo los hombres que ay otras
que no pidan tanto, no pedirán más.
G^a. ¡Andar, andar!
¡Correr, volar ...!

LAS MOZAS DE LA GALERA

(fol. 10r.)

Personas

La Montalba	La Chanes
La Colindres	Un portero vejete
La Escalanta	Músicos

Cant. un mús. Las mozas de la galera (por {) (sic)
pretendo poner en tabla,
damas que son de cabeza
limpias de polvo y de paja.
El no ser gente de pelo
es lo que en ellas se halla,
porque los cabellos vuelan
donde tales hembras paran.
La Montalba y La Colindres
tienen aquí avezindadas
niñas, que parecen fiesta
por lo mucho que las guardan.
Hoy la Escalante y la Chanes
que aquí se aposenten mandan,
porque las quieren de valde
dar este quarto de casa.

Oigan cómo se ajustan
con las tareas
por hazer el trabajo.
¡Cosa de quenta! (Salen las cuatro)

Coli. ¡Amigas mías, seáis muy bien venidas!,
o por mejor venir, ¡muy bien traídas!
donde todas conformes
pasemos unas penas tan disformes
como saben que pasa
la que pensando hallar aquí su casa (fol.10v)
haya por su desdicha una galera,
donde forzada es mujer casera,
y al embarcarse tiene por extremos
para nosotras multitud de remos,
y con mucho desastre
sobre nosotras carga todo el lastre.

Escal. ¿Tantas fatigas ay en esta casa?

Colin. ¡Sí, amigas!

Escal. ¿Qué es aquesto que nos pasa?

Colin. Y más: que, con cautelas,
para el descanso no nos alzan velas,
conque, ya por no estar jamás alzadas,
a pura vela estamos desveladas,
y ya perdido nuestro barlovento

- nos niegan la victoria y el sustento,
y mi amor os lo avisa, pues no es justo
que os lo calle y al verlo os cause susto.
- Mont. Y si por dicha alguna vez comemos,
que esto no a todas horas lo tenemos,
está el manjar, amiga, en voces altas
pregonándonos ocho o nueve faltas.
De mal macho u de vaca una tajada
nos dan que suele estar mui mal guisada,
y siempre con muy malos contrapesos
cuando de puro flaca está en los huesos.
- Colin. Sin cuidado, no más, el pan tenemos,
pues de puro encerrado no lo vemos,
y aun rezando con gran demasía
el pan nuestro no es de cada día.
- Mont. Y los viernes nos dan por gran regalo, (fol. 11 r)
y no viene a ser esto lo más malo,
unas sardinas que, de puro andadas,
van a donde las lleven, de saladas,
y a nosotras, juzgándonos por zonzas,
siendo sardinas nos las dan por honzas...
- Colin. Sólo ay aquí un muchacho bien mandado,
que hoy por unos huevos le he enviado,
y tan caritativo fue, que al punto
huevos y pollos trajo todo junto.
- Escal. Dejando, Colindres, eso,
¿no me dirás por qué causa
con tanta codizia hilas,
siendo así que te enfadabas
de ver hilar a qualquiera?
- Colin. Pues al oirlo te agrada,
a mis razones atiende,
que ellas te dirán la causa:
- (Canta) Yo siempre como muy loca
del hilar no hize buen juicio,
mas a hazerlo me provoca
ver siempre que aqueste ofizio
está de manos a boca.
- Chanes. Luego lo que en otras es,
por lo que el discurso alcanza,
codicia y virtud notoria,
¿en tí a venido a ser falta?
- Colin. Pues ¿en qué tu razón fundas
quando así la mía estragas?
- Chanes. Sacandote de esa duda
quedará desengañada:
- (Canta) de acusarte no me excuso,
pues con poca rectitud,
sin reparar que es abuso, (fol. 11v)
si otras lo hazen por virtud

tú as dado en hilar por uso.

Colin. Si he de dezir la verdad,
mucho tu razón me agravía.

Chanes. ¿Pues por qué puede ofenderte?

Colin. Dirélo en breves palabras:

(Canta) Con la rueca me prevengo,
y no me juzgues por loca
sí con hilar me mantengo,
pues entonces sólo tengo
con qué llegar a la boca.

Mas, dejando aprte esto,
no me dirás, Escalanta,
¿por qué o cómo te prendieron?

Escal. Así mi voz lo declara:

(Canta) La Sala, que nada pasa,
por una culpa ratera,
de pelo y de bienes rasa,
me a traído a aquesta casa
sólo porque entre en galera.

Colin. Si la hazienda tanto sientes
esa es queja mal fundada.

Escal. Sólo la razón espero.

Colin. Y es consecuenzia bien clara.

(Canta) Aunque el pelo te an rapado,
por más que los utilices,
y los muebles embargado,
mui pobre te han dejado.
pues te an quedado raíces.

Mont. Lo mismo sucede a todas,
y así, amigas de mi alma,
sólo mirar nuestro mal
dará alivio a vuestras ansias.

(Canta) ¿Qué dejas con grande anhelo?
No ay, amiga, termitillas,
que estamos con grandes velos
de que anda allá el terziopelo
y aquí todas son rosillas.

Colin. Y tú, Chanes, dime: ¿cómo
las cejas no traes rapadas?,
pues ninguna que aquí viene
entra con cejas.

Chanes. Guarda:

(Canta) que la sala conmovida
me dejase sin enojos
las cejas, pedí rendida,
y es porque toda mi vida
las quise sobre mis ojos.

(fol.12r)

Colin. Dice muy bien tu discurso,
porque es cosa muy pesada
haver de sufrir por fuerza
del barbero la navaja,
siendo así que nunca acierta
a hazerlo con garvo y gala.

Chanes. Es verdad.

Colin. En lo que digo
hablo de experimentada:

(Canta) jamás e podido hallar
en el barbero destreza,
pues si el pelo a de rapar
es fuerza para no errar
el tomarlo de la cabeza.

Chanes. Satisfecha estoy con eso.
Pero dezidnos, hermanas,
¿el dormitorio es de gusto? (fol. 12v)
¿las sábanas son delgadas?

Escal. Hay colchones bien mullidos
con limpieza.

Colin. Lo que basta;
mas el canto os dé respuesta,
aunque era cosa escusada:

(Canta) con una presteza suma,
sabiendo que somos damas,
los escrivanos, en suma,
con sus colchones de pluma
nos hacen muy buenas camas.

Sale vej. Digan ¿cómo tan oziosas
si están sin hilar, hermanas,
muy bien ganan la comida?

Colin. ¡Qué comida ni qué traca!

Vej. ¡Pues merecen lo que tienen!

Mont. ¡Vaya el viejo en hora mala!

Vej. ¡Aguarda, pese a mi furia,
que e de arrancarte esa mata,
si es que es mata de cabello...!

Mont. No avrá menester pujanza...

Escal. Aquí viene bien un baile
para que las paces se hagan.

Cant.Col. Jamás se enoje tanto,
pues que no puede,
aunque más se enfurezca,
mostrarnos dientes. (Guelta y cruzado)

Vej. La navaja me sabe
vengar de todas,
pues de sus cabellos
la destruidora.

Chanes.

No se empeñe con ellos
porque es ozioso,
y no darán un pelo
de puro cortos.

+ (SIC)
(Lo propio)
(fol.13r) (Corro)

Escal.

Sólo lo que el poeta
pide postrado
es que el baile no reme
por ese patio.

LA VISITA DE LA CARCEL

De Francisco de la Calle

Salen los músicos y canta una mujer.

Mús.

Un baile de dos alcaldes
hoy pretende hazer mi ingenio
y no ha de tener dos leguas
porque es de dos varas hecho.
No tengo de hazerle largo,
porque si es malo, no quiero
que sea mucho, sino poco,
y es mejor poco si es bueno.
No hará falta el escribano,
que las causas de los reos
cantándolas dice a veces
en mi voz la voz del pueblo.

Vengan los dos alcaldes
a la visita,
que aunque no tienen coches
ya tienen sillas.

(Salen el G^a y la G^a
de alcaldes villanos)

Cant. G^a.

Alcalde me ha hecho el lugar

" G^a.

Alcalde me ha hecho el concejo.

" G^a.

Yo vengo a prender solteras.

" G^a.

Yo vengo a soltar presos.

" G^a.

A mí me tocan las causas.

" G^a.

A mí tocan los procesos.

" G^a.

Vos haveis de sentenziarlos...

" G^a.

Sentenziarlos, no, por cierto...

" G^a.

¿Pues a qué venís acá?

" G^a.

¿Querés saber a qué vengo?

A que como vos son tan grande

bestia como majadero,

quiero oir vuestras sentenzias

y enmendaros vuestos yerros.

(fol. 13 r.)

Más que vos só entendido.

¡Callad, que sos un jumento...!

Yo he de /trér/ josticia solo.

No hareis tal.

Muj. 1^a.

Pues dése un medio

para que cese el disgusto

y queden los dos contentos.

¿Qué es el medio?

Los dos.

Que a uno toquen

Muj. 1^a.

los presos y a otro los sueltos.

G^a.

No ha dicho mal.

G^a.

Bien ha dicho,

mas yo he de escojer primero.

G^a.

¡Noraguena cojí al tonto.

G^a. Y a ese cravo esté discreto
por fin y postre el más sabio.
La yerra, dice el protervo...
¡Viva Dios que en lla visita
ha de estar como estafermo,
pues porque ninguno suelte
los he de volver adentro...!

G^a. Todo lo que él sentenciare
he de reprocharlo, y luego
los he de soltar a todos,
aunque hayan muerto a mi aguelo.

Muj. 1^a. Estas dos sillas, alcaldes,
os esperan.

G^a. ¿Cómo es eso?
¿Sillas? ¿Pues somos rocines?

G^a. Vos lo sos, que habráis sin freno...
¡Vos, sin rienda!

Muj. 1^a. ¡Sosegaos! (fol. 14r.)
No es cavallo de sosiego.
Yo pienso que sí me enfado...
¡Para vos es bueno el pienso!

G^a. ¡Pues sí me pico...!

G^a. La esquila
sentís...

G^a. ¡Los estribos pierdo!

G^a. ¡Hola! No perdáis la silla
que rodaréis por el suelo.
Sentaos y haced la visita.

Muj. 1^a. Por la visita me siento.
¿Os sentís de pie u de mano?

G^a. Yo de aqueste pie cojea.
Yo de estotoro y con lla vara
¡viva Dios que os haga tuerto!

Val. ¿Qué va que a los dos los mato? (Sale un valiente)

G^a. Esta albarda llegó a tiempo.
Val. ¡Cómo alborotan la cárcel!

G^a. ¿No saben que estoy yo preso
y que con aquesas voces
me pueden quitar el sueño?

G^a. Pues ¿quién sois vos?

Val. El demonio.
G^a. Nunca el diablo está durmiendo.
G^a. ¡préndanlo!

G^a. ¡La puerta afuera!

Val. Escuchen los dos atentos,
alcaldes, yo soy un hombre
a quien llama todo el pueblo
el diablo, por mis delitos...
Hareis cosas del infierno...
G^a. Y será más acertado
Val. tenerme preso en un cepo
algunos días, y así

tendréis todo el lugar quieto,
pues qualquiera cosa mala (fol. 14v)
dizen que el diablo lo ha hecho...

G^a. Yo haré por vos quanto pueda.
Val. ¡Cumplidme aqueste deseo!
G^a. Escucha, alcalde, aparte:

¿qué habemos de hazer en esto?
Aqueste es un pobre diablo
sin tí, suegra, ni suegro,
güérfano de padre y madre,
y echádole fuera, es cierto
que puede encontrar alguna
mala alma que le dé un perro.
Y en efecto, aquí en la cárcel
ya estará en recogimiento...

G^a. Bien decís, y si el diablo
no se enmendara con eso,
dalle dozcientos azotes
y echalle a galeras luego.

G^a. Si no tiene cuerpo el diablo
¿cómo podréis, majadero?

G^a. Buscad un endimñado
y pegalle en aquel cuerpo.

G^a. ¡Préndanle, digo!
G^a. ¡Suéltanle luego!
Y ande por todas partes
el diablo suelto...

G^a. A mí me toca prendelle,
G^a. Soltalle a mí, somos griegos...
Aqueste conzierto hizimos,
o es conzierto o no es conzierto.

G^a. Yo lo entendí de otra suerte.
G^a. Yo desta suerte lo entiendo,
que en interpretar los puntos
consiste en ganar mi preito.

¡Vaya con Dios, señor diablo!
Val. Grande agravio me habéis hecho
en echarme de la cárcel...

G^a. No ha podido ser por menos.
Val. Yo voy muy agradezido (fol. 15r)
a los alcaldes... (Vase)

G^a. ¿Veislo?
No es malo tener amigos
aunque sea... Mas ya es viejo...
Muj. 1^a Por muchas causas pisadas
está el que veis.

G^a. ¡Salga huera! (Sale otro que es
G^a. ¿Quién sois vos? un cortador)
Cort. Un carnizero.
G^a. Aquestos en libra y media
duelen hurtar la mitad,

y al más amigo le pegan...
G^a. ¿Por qué está?
Muj. 1^a. Por pesos falsos.
G^a. Eso es como caen los pesos...
y si a éste no agasajamos,
en llenando a su tabla, es fuerza
que haga lo que hace con todos,
y no teniéndole en esta
ocasión de nuestra mano,
no nos tendrá de la pierna.
G^a. ¡Salid aquesta vez libre,
y otra vez, por vida vuestra,
que no deis lo descargado
ya que el cargo acá se queda.
(Cantan) Salga libre y sin costas,
la puerta afuera,
que su delito a todos
toca y nos pesa.
Cort. Guarde Dios a los alclades
por el favor, que en retorno
quedaré cuando más diga
desde aquí hasta el tajo corto. (Vase)
Cant. G^a. De su mano éstos tienen
a los pulgares,
que los pulgares de éstos
son uña y carne.
Muj. 1^a. Esta mujer está presa, (fol.15v) (Sale una mujer 2^a)
alcaldes, porque la hallaron
con un hombre.
G^a. ¿Era discreto el hombre?
G^a. ¿Pues hace al caso
para el delito?
G^a. No hay duda,
porque no es tanto pecado
hallarla con un discreto
como hallarla con un asno...
G^a. ¡Préndanla digo!
G^a. ¡Echenla afuera!,
que quien anda con asnos
es otra bestia...
Muj. 1^a. No habéis entendido, alcalde;
el hombre que digo era
su marido, y la justicia,
por información siniestra,
la prendió y no tiene culpa...
G^a. Muchos padezen sin ella,
(Cantan) porque son los testigos
como los quartos,
que entre buenos y muchos,
falsificados...

- G^a. ¡Préndala digo otra vez!,
porque al fin basta que sea
casada, para que esté
recogida y no ande suelta...
- G^a. Siendo mujer casada
siempre está presa.
- G^a. Yo conozco casadas
que andan solteras...
- Muj. 1^a. Este está por salteador, (fol.16 r) (Sale otro)
que en mil caminos robaba
atajándolos a todos.
- G^a. Preso está este hombre sin causa.
- G^a. ¿Sin causa? Porque descansa
en lla horca que le aguarda, (fol. 16 v)
el escribano le tiene
hecha una cama tan alta.
- G^a. Si no ha de acostarse en ella
¿para qué le hacen ya cama?
- Cant. G^a. Porque vea los que andan
en tales pasos
que su vida por postre
suele dar palo...
- Cant. G^a. Es por ser los más de ellos
poco entendidos,
aunque atajan a todos
por mil caminos.
- Y así, salga por tonto,
libre y sin costas,
que él pagará a la larga
o sino a la corta...
- Salt. Avisen cuando quieran
salir a casa,
que mi brazo es un monte
y mi espada mata. (Vase. Otra mujer)
- Muj. 1^a. Aquesta mujer está
porque ha robado una casa
con un cerrajero indiano
y se escapó por la barra.
- Muj. Yo me quejo del ministro,
que como no vio la cara
al ladrón no le siguió.
- G^a. ¡Siquiera el carro untaran...!
- (Canta) porque ya algunos de ellos
son como carros,
que no rúan ni ruedan
no estando untados...
- ¡Prendan al cerrajero
luego al instante,

- aunque alegue en su abono
que es de la llave;
- Muj. 1^a. (Can) ¿Cómo pueden hallarle (fol. 17 r)
si se fue a Indias?
- G^a. (Cant.) El hará harto ruido
siendo de lima...
Y ella se va ya libre,
pues entre nobles
muchas hay que blasonan
de ser ladronas. (Vase la 3^a. Sale otro -
hombre).
- Muj. 1^a. Este hombre vende tabaco
en su casa, con secreto,
y de aquesta suerte hurta
ganando a ciento por ciento.
- G^a. (Canta) ¡Préndanle luego al punto!,
pues de esa suerte
en secreto está hurtando
públicamente.
- G^a. (Canta) ¡Que no le prendan mando,
échele fuera!,
porque aquese es delito
de gallineras;
que llevando doblado
del prezio justo,
en secreto nos dizen:
¡vaya seguro...!
- Tabac. Yo voy muy agradecido,
¡a Dios, pues, hasta la vuelta! (Vase. Sale otro-
hombre).
- Muj. 1^a. Este tendero está preso
sólo porque vende espezia,
sabiendo que es contrabando
pimienta, clavo y canela.
- G^a. (Cant.) Castigarlo es muy justo,
porque nos venden
hoy, a precio de especia,
hasta las nueces...
- G^a. (Cant.) El no tiene la culpa, (fol. 17 v)
pues a su tienda
vamos a ser vendidos
comprando en ella.
- Muj. 1^a. ¿De qué sirve al contrabando
querer cerrarle las puertas,
si no quitan que le compren,
aunque quiten que le vendan?
- G^a. (Cant.) ¡Salga libre y sin costas!,

puesto que todos,
sin comprarlo, lo compran
de aquesto modo...

Y el que compra en la plaza,
sepa que lleva
en el peso y la paga,
clavo y pimienta...

Tendero. Yo me voy al instante,
porque no digan
del sainete, que muele,
y otros, que pica...

Muj. 1^a. (Can) Pues, supuesto que libres
se ven los presos,
para dar fin al baile,
¡vuelvan al puesto!

G^a. Y si ha errado el poeta
en lo que escribe,
hoy, humilde y rendido,
perdón os pide...

G^a. Mas si acado el sainete
os agradare,
hazed se lleve un vítor,
éste de Calle...

BAILE DE ETELO VA VOLANDITO

(fol. 18r)

- G^a. A acaudillar a los hombres (El G^a con los
por capitán, a estas tablas hombres)
salgo, porque ay en las hembras
defensa contra sus trazas. (Por-^l-) (sic)
- G^a. Pues yo también salgo aquí
por caudillo, ¡aleta, damas!,
sepan los hombres que voy
delante por capitana...
- G^a. ¡Qué bien que siente la niña!
¡Qué bien dice la rapaza!
Este bolsillo de doblas
quiero darle por la gracia...
- G^a. Si es de veras, ¡muestre acá!
G^a. Llegue y tome.
G^a. Tomarélo.
G^a. Etelo va volandito al cielo,
Etelo va volandito allá,
Etelo va volandito allá. (Por afuera y inter-
Todos. Etelo va...etc. polarse)
- G^a. ¿Qué es aquesto? ¿Ya voló
la bolsa que yo le vi?
G^a. No, señora. Vela aquí.
G^a. Tomaréla.
G^a. ¿Por qué no?
G^a. Desta vez no escapará,
que yo le ataré el vuelo...
G^a. Etelo va volandito... etc.
Todos. Etelo va...etc. (Cruzados)
- G^a. ¿No sabe qué veo?:
que siempre me enoja, (fol. 18v)
y si algo le pido
nunca me da cosa,
que lloro y se ríe...
y es tan ruin persona,
que en toda su vida
me ha dado una dobla...
G^a. Si ella no me quiere
no me faltan otras,
y si yo me voy
y las dejo a todas,
¡noramala me perderéis, mozas!,
que no para mí, sino para vosotras...
que no para mí...etc.
Todos. ¡Noramala...!, etc. (Bandas)
- G^a. Tengo yo de dalle
sólo por sus ojos,
que si son bellidos,
son bellidos de olfos...

G^a. Pues si él no me quiere
no me falten otros,
y si yo me voy
y los dejo a todos,
¡noramala me perderéis, mozos!,
que no para mí, sino para vosotros...
que no para mí...etc.
Todos. ¡Noramala...etc. (Desechas)

G^a. ¿Qué han de hacer las damas
sin los galanes?

G^a. Azucararse
y vivir como el fénix
eternidades... (fol. 19r)

G^a. Ello dirá.
G^a. Ello dirá.
G^a. Que déjelo usted.
G^a. Que dejado está.

Todos. Azucararse
y vivir...etc. (Esquinas en medio
y vueltas)

G^a. ¿Qué han de hacer los hombres
sin las mujeres?

G^a. Vivir alegres
con salud, con dineros,
como unos reyes...

G^a. Ello dirá.
G^a. Ello dirá.
G^a. Que déjelo usted.
G^a. Que dejado está.

Todos. Vivir alegres
con salud,...etc. (Desechas, trocándo
se)

G^a. ¡Vaya la pedigueña!

G^a. ¡Vaya el grosero!

Todos. Todos iremos.
G^a. Yo no quiero favores.
G^a. Ni yo dineros...

G^a. Ello dirá.
G^a. Ello dirá.
G^a. Que déjelo usted.
G^a. Que dejado está.

Todos. Todos iremos.
Yo no quiero....etc. (Por afuera)

BAILE DE MARES DE LEVANTE

(fol. 19v)

(Por - / -) (sic)

Sale la G^a sola

G^a. ¡Afuera, afuera, aparta, aparta!
¡Qué sólo este garvo se lleve la gala!
Mús. ¡Que sólo este...etc.

G^a. ¡Mírenme todos,
Mírenme todos,
y el que no me mirare
muerto se caiga!
Mús. Muerto se caiga.

G^a. Pero no, que me burlo.
Mús. Burlo.

G^a. Burlo.
Mús. Burlo.
G^a. ¡Vivan mil años!,
que soy nueva y pretendo...
pretendo...

Mús. pretendo...
G^a. pretendo
Mús. sólo agradar...
G^a. Que soy nueva y pretendo
Mús. sólo agradar...

G^a. (Sale) ¿Quién da voces afuera?
Háganse a un lado
sabiendo que soy hombre...
hombre...

Mús. hombre...
G^a. hombre...
Mús. hombre...
G^a. chico y barbado...
Mús. Sabiendo que soy hombre
chico y barbado.

(Buelta)

G^a. ¿Quién eres tú que vienes
contrapunteando
lo que mi lengua canta
en canto llano?
Mús. Lo que mi lengua canta...etc.

(fol. 20r)

(Desecha)

G^a. Soy quien todo lo entiende
G^a. y nada alcanza.
G^a. Si he dicho que soy chico
¿de qué se espanta?
Mús. Si he dicho que soy...etc.

(Cara a cara)

Otra muj.
(Sale) ¡Desvíense a un lado
que salgo enojada,
y nadie se alabe
viviendo esta gala!

Mús. Y nadie...etc.

Muj. ;No me mire nadie,
no me mire nadie,
calvo y zurdo se vuelva
quien me mirare;

G^a. Despacio, hermana,
que el ser hoy zurdo y calvo
dizen que es gala.

Muj. ¿Y en qué lo funda?

G^a. En que están hoy las calvas
en grande altura...

G^a. ¿Y eso en qué estriba?

G^a. ¡Váyase uzed a un calvo
que se lo diga...

Mús. Váyase uzed...etc. (Cruzado)

G^a. De los zurdos, ¿qué dices?

G^a. que el serlo es malo,
que el que es zurdo está cerca
de ser diablo.

Muj. Pues ¿por qué, hermano?

G^a. Porque tienen para ello
lo más andado.

 Por su pie al infierno
diz que van muchos,
mas por su mano, nadie (fol. 20v)
sino es los zurdos...

Mús. Mas por su mano...etc. (Corro)

Las dos. ¡Albricias, albricias, (Cada una en su -
que hay mina descubierta! puerta)

Mús. ¡Aprisa, aprisa, aprisa, aprisa, aprisa;
Aprisa, aprisa...etc.

Las dos. ¡Alarma, alarma, alarma, (vajando)
que ha hecho presa ya,
que ha hecho presa ya la capitana. (Salen dos)

G^a. ¿Qué es aquesto, santos cielos?

 ¡Socorro, que me anego
entre olas de enaguas
y mar de celos!

Mús. Entre olas de...etc. (Cara a cara)

 Mares de Levante,
¡doleos de mí: (Caramancheles)
de Alicante vengo,
no del Potosí!

Todos. Mares de Levante...etc. (Bandas partidas y vuel-
tas hechas y desechas)

Las dos. No queremos pedirle,
que esa es quimera;
si viniera de Flandes
lo mismo fuera...

G^a. ¿Qué más Flandes, mis reinas,
que en el que he dado,
pues de diques y fosos
estoy cercado?

Las dos. Sabede que me espanto,
señor soldado,
de ver que nos apode
siendo tan malo...

G^a. Yo confieso soy malo, (fol. 21r)
señoras mías.

Las dos. Pues nosotras negamos
a pies juntillas.

G^a. Si todas, a pie junto,
siempre negaran,
más de mil pesadumbres
nos excusaran...

Mús. Si todas a pie...etc. (Vueltas encontra-
das hechas y deshe-
chas)

Las dos. Pues, a fe, que no es santo
mancebo...

G^a. ¡Miren entre quién ando
para serlo...!

Las dos. Pues nosotras ¿qué culpa
le tenemos?

G^a. Aquí entra bien el 'cállate
y callemos'...

G^a. Yo no quiero callar.
Muj. 1^a. Ni yo tampoco.
G^a. Callemos, que anda el tiempo
peligroso.

Las dos. El peligro está en ellos,
que no en ellas.

G^a. ¡Pues acábese el baile;
Las dos. ¡Norabuena!

Mús. El peligro está...etc. (Por afuera y aca-
bar).

BAILE DEL PERIQUILLO NON DURMAS

(fol.21r.)

(Por) (sic)

Salen dos mujeres

- 1^a. Nunca tú fueras tan linda,
Menguilla de Foncarral,
y no trujeren tus ojos
revuelto todo el lugar.
- 2^a. Díganlo Pedro y Menguillo,
uno rico, otro galán,
con el doctor y el barbero,
boticario y sacristán.
- 1^a. ¡Etela por dónde viene
con un airoso ademán
dando a Pedro cordelejo...!
Y ese Pedro es por demás...
- G^a. ¡Periquillo, non durmas
que andan aquí pulgas;
Todos. Periquillo non durmas
que andan aquí...etc.
- (Sale Pedro y la -
G^a.)
(Z) (sic)
(Cruzado)
- G^a. Dinero ofrece Menguillo,
corales, ricas patenas,
y con tantas cosas buenas,
mucho temo, Periquillo,
hacerle a él picarillo...
- Peri. ¡Traidora, teme mis furias;
G^a. ¡Periquillo, non durmas
que andan aquí...etc.
Todos. Periquillo non...etc.
- (Vueltas)
- Peri. Yo con mi gala despierto
la más dormida atención.
- G^a. Dígalo mi corazón,
pero temo un perro muerto...
- (fol.22r)
- Peri. ¿Díceslo de veras?
G^a. Cierto.
- Peri. Menga, pienso que te burlas...
- G^a. ¡Periquillo, non durmas
que andan aquí...etc.
Todos. Periquillo...etc.
- (6; corro)
- G^a. Nunca vinieras al valle,
pues yo, por mirar tu talle,
entre las flores caí.
- Peri. ¿Y qué sucedió?
G^a. ¡Ay de mí;
Eso no lo diré yo.
- (Sale el G^a)
- G^a. ¡Ay, ay, ay, Menguilla, Menguilla, Menguilla;
Todos. ¡Ay, ay, ay, Menguilla, Menguilla, Menguilla;
G^a. ¡Que yo lo he escuchado;
G^a. ¡Que yo me he burlado;
- (Bajar)

G^a. ¡Muy bueno es aquesto;
 Peri. ¿Quién le mete en eso
 al muy villanchón?
 G^a. ¡Ay, ay, ay, Menguilla, Menguilla, Menguilla;
 G^a. ¡Ay, ay, ay, Menguillo, Menguillo;
 Todos. ¡Ay, ay, ay Menguilla...etc. (Eses)
 1^a. Menguilla, di a quién quieres.
 2^a. Menguilla, di a quién prefieres.
 Peri. Yo soy galán y te quiero...
 G^a. La alcancia del dinero
 tu amor me la descorchó...
 Peri. ¡Ay, ay, ay, Menguilla, Menguilla;
 G^a. ¡Ay, ay, ay, Periqui, Perico; (fol. 22v)
 Todos. ¡Ay, ay, ay, Menguilla...etc. (Bandas)
 G^a. Entre la gala y riqueza
 elegir esposo quiero:
 uno es feo y con dinero,
 y otro galán con pobreza.
 Entre la gala y riqueza
 más segura podré estar,
 conque para pasar,
 porque al fin tendré con qué,
 ¡Ay, díganme
 qué gustillo me escojeré;
 Todos. ¡Ay, díganme...etc. (Desechas)
 G^a. ¿Qué me dará mi galán?
 Peri. Unas cintas para el pelo...
 G^a. Y yo, de raja un sayuelo
 aforrado en zafetán...
 Peri. La mañana de San Juan
 a tu puerta pondré un mayo...
 G^a. Y yo, para aqueste sayo,
 guarnición doro daré...
 G^a. ¡Ay, díganme
 qué gustillo...etc.
 Todos. ¡Ay, díganme...etc. (Corritos)
 G^a. Tratadnos de perdonar,
 pues os cansamos por puntos
 con unos mismos asuntos
 sin podernos enmendar.
 Mucho siento de dejar,
 y esto tras todos mis males,
 el pleito destos zagales
 sin que difinido esté.
 ¡Ay, díganme...etc.

BAILE DEL ZAPATERO

(fol. 23r)

De Francisco de la Calle

Sale el G^a. y se sienta en una banqueta con recado de zapatero y canta.

- G^a. Zapatero soy, señores,
que al usso de el amor ando,
porque estoy siempre en los puntos
y al mayor ingenio calzo.
Siempre tengo obra cortada
para los enamorados,
y aquí, dando pie al coturno,
los celos están picando.
¡Vengan luego a mi tienda,
señoras damas,
y verán en conceptos
cómo se calzan! (Salen las damas)
- Todas. A su tienda venimos
todas las hembras.
- G^a. Ya con ellas mi obra
llevará piezas.
- Ant. Deje uzed la banqueta
y salga al puesto.
- G^a. Este oficio, mis reinas,
siempre es de asiento.
- Barb. Mi galán ni me calza (Por el tono de -
ni me da un cuarto. la Mancha)
- G^a. Pues con él, reina mía,
cossa a dos cabos.
- Ant. Con recados mi guapo
a mí me sustenta.
- G^a. El te dará otro día (fol. 22v)
recado y suelas. (Entrecruzado y vuelta)
- /Viu./ (sic) Yo le /tiempo/ a mi Rufo
y no me socorre.
- G^a. Escurra la baqueta
y deje el cerote.
- /¿Jose?/ (sic) Yo, con ser ingeniosa,
topé un bellaco.
- G^a. Uzed halló la horma (Encontrado)
de un zapato. (Cojénle en medio)
- Todas. Denos alguna cosa
y deje el oficio.
- G^a. Ya me miro, mis reinas,
en el cerquillo.
- Todas. Denos algunas medias
y algunas cintas.

G^a. Medias no puedo darles
sino plantillas. (Corro)

Todas. Unas piezas de lanas
sólo pedimos.

G^a. Para tanta costura
les daré hilo.

Ant. Un corte de vestido
pido me ferie.

G^a. Yo le daré ese corte
con el trinchete.

Ant. Ese corte es costoso
y uzed lo nota.

G^a. Nunca escuso yo el costo,
que tengo costa. (Ysdo. Entrecruzado y
vuelta). (sic) (fol. 24r)

Todas. Mire uzed, que el más duro
siempre se clava...

G^a. ¡Que yo arranco esas brozas
con mis tenazas...!

Ant. Pues que somos fragatas,
hoy le sitiemos.

G^a. Para darles /caverna/
me sobra sebo.

Barb. ¿En efeto se escussa
de darnos telas?

G^a. Yo les daré, si gustan,
las tejederas. (Entrecortado)

/ / Para el plato siquiera,
dar no se escussa.

G^a. Para que todas coman
les daré agujas.

Ant. ¡Ya no puedo tragarle;
¡Jesús, qué bestia;

G^a. Pues aún falta que uzedes
traquen la lesna.

Todas. Sólomente las sedas
es lo que falta.

G^a. Y el perdón, sin que demos
otra puntada.

BAILE DE LOS GALEOTES

(fol. 25r)

Por L.B.

Un músico. Oygan, señores, en ecos,
una jácara que cantan
los forzados de galera,
de Cartagena en la playa. (Salen todos)

Todos. A unos jaques nabegantes,
antes de entrar en la sarta,
harta de ansias, Leonorilla
orilla del mar les abla:

G^a. Andresillo el de Antequera
era mi amante, y pues tarda,
arda el alma en Cartajena
ajena ya de esperanzas.

Todos. No llores, que a sido suerte
verte. El vendrá, que está en tabla.
Abra, Leonor, no te aflijas.

G^a. Yjas, yo soy desdichada.
Sólo, amigas, por consuelo
suelo salirme a esta playa.
¡Aya, si sabéis de alguno,
uno que del nuevas traiga!

1^a. No es un mozito trabieso.
G^a. Eso tiene y no otra falta...
1^a. Altamente se a esforzado,
forzado en la capitana...

2^a. ¡Si es Andrés...! Ya entre la chusma
usma la tierra y se cala.
¡A la orilla, si él la duele,
Ele por do viene, daifa...!

G^a. ¿Cómo estás, querido? (fol. 25 v) (Sale el G^a)
G^a. Herido
del cómitre, que reclama,
clama, y casca con exzesos.
G^a. Eso cae azia la espalda.
G^a. Seis años a que remando
ando...

G^a. ¡Diantres! ¡Cómo os tratan!
G^a. Atan como hombres yndignos...
G^a. Dinos cómo reman.
G^a. ¡Bayai:
delitos satisfaziendo,
aziendo lo que les mandan,
andan los hombres nadando
dando de palos al agua.

G^a. ¿Acuérdaste quando dijo:
Yjo, al mirarte la sala?
¡Ala!, y danzando en un potro
otro las bueltas te daba...

G^a. Por un soplón de un gallego
llego a verme en suerte escasa.
Casa tengo donde estoy,
¡Oy le envíen a ocuparla...!
Porque en la Puerta de Moros
oros hurté a una mulata,
ata, para mis congojas,
ojas el proceso tantas...

G^a. Por eso ya en un borrico
rico, a la curtida aldaba
daba en tí golpes con jira...
¡Yra de Dios, cómo casca!

G^a. ¡A leva tocan aprisa (fol. 26v)
esa trompeta bastarda...!

G^a. ¡Tarda y partirás después,
pues contigo parto el agua...!

Muj. Así aquesto el rey lo viera
era para que dejara,
dejara, un hombre de bien
en los brazos de una dama.

Dentro. ¡El "Ropa fuera" prevengan!
¡Vengan al remo! ¿A qué aguardan?
¿Aguardan a que la trompa
ronpa a leva esa montaña?

G^a. (repr.) ¿Quién es este hombre tan crudo?

G^a. Rudo el cómitre es, que clama:

Todos. ¡Ropa fuera! ¡Ropa fuera! (Corro por de den
¡Fuera la casaca! ¡Saca! tro y por defuera)

Ya la da uno dispuesto,
puesto ya sin la casaca.
Saca pies y en camisolas
olas de cristales rasgan. (Interpolarse)

Ellos, que se contradizen, (Bandas)
dicen, abiertas las palmas:
almas sois de nuestros pechos (Desechas)
echos piedra a nuestras ansias. (Subir por de den

G^a. ¡Dale al mar estos abrazos! tro).

G^a. Brazos tiene el mar. Acaba,
aba, que han hecho reseña.

G^a. ¡Señas de mi ausenzia larga!

Dentro. ¡Baya la canalla! ¡Vaya!
¡Aya azote si se afloja!
¡Oja de cuba que raja!

G^a. ¡No aya paliza! ¡Iza, (Cruzado redondo)
yza la vela, abanda, anda! (fol. 26 v) (Repiten)
(Caramancheles parti-

Mús. ¡Con los remos no paren!
¡Aren, aren el agua!
¡Aren, aren el agua!
¡Boga, boga a quarteles;
¡Boga, boga arrancada;
¡Boga, boga arrancada;

Esto se canta remando en dos alas, y luego hazen caramanche
les travesados, y luego se parten tres afuera y tres al --
otro lado y quatro adelante. Los seis suben y los quatro ba
jan y echan por afuera y en ala acaban repitiendo la última
copla hasta el fin de todo.

BAILE DE LOS LOCOS

(fol. 27r)

- G^a. ¡Ay, que Bernardo me mata
por unos zelos del diablo;
G^a. ¡Aquí pagarás, taimada,
lo presente y lo pasado;
G^a. ¿Por qué remozar pretendes
compañía de dos años?
G^a. Porque con otros graziosos
quieres darme pesos falsos.
G^a. ¡Ay, Bernardo enojado,
detén el puñal,
que si me apuñalas
me podrás lisiar;
G^a. ¡Hoy, Anica taimada,
aquí morirás,
porque me adulteraste
la graziosidad;
G^a. Sí, Bernardo, de todos mezcla,
¿qué hará Escamilla quando lo sepa?
G^a. Si con otros graziosos te acojes
¿Cómo me culpas de que me enoje?
Confíesame el caso:
G^a. (Cant.) Para esa lizencia
ni eres clérigo ni reverenzia.
G^a. A Coca has hablado.
G^a. Si yo he visto a Coca,
a dos cabos te cosan la boca.
G^a. El Romo te a visto.
G^a. Si me ha visto el Romo,
te visite las muelas un pomo.
G^a. Con Frutos te ibas.
G^a. Si yo he visto a Frutos,
esta noche me corten los lutos.
G^a. Juan Rana te a hablado.
G^a. Si me a hablado Juan Rana,
te sacudan a palos la lana.
G^a. Amor, honor..., que dizes
que que (sic) se ejecute el zas,
mas si amor está en un tras,
pues si honor está en un tris,
honor dize: ¡guarda el coco,
amor lo haze todo chanza...!
Mucho pesa esta balanza...
¿Qué he de azer? ¿Bolberme loco?
(Cant.) Loco me an vuelto los zelos
que de tu grazia me priban...
G^a. No será razón que ande
un zeloso sin ynsignia.
¡Calabazas!

(Por Z) (sic)

(fol. 27v)

(Sale Calabazas)

Calab.	¡Ama mía;	
G ^a .	¡Capirotico de zelosía;	
Calab.	Zelar y no dar, reñir sin pagar, sólo un loco lo a de yntentar...	(Cruzado)
G ^a .	¡Ay, que enloquezcó a los hombres más que mucho, si tan linda; Yo sola me llamo Ana, pero las demás: Anillas...	
G ^a .	¡Calabazas;	
Calab.	¡Señoría;	
G ^a .	¡Capirotico de presumida;	
Calab.	Tener presunzió sin quenta y razón, es locura sin ezepezió.	(Corro)
Hom. 1 ^a .	¡Qué bueno es para mi humor este ruido y esta grita; ¡Acaben, tengan verguenza siquiera por quien los mira;	
G ^a .	¡Calabazas;	
Calab.	¡Ama mía;	
G ^a .	¡Capirotico de fantasía;	
Calab.	Tener gravedades con sus yguales es locura que sale de madre.	(fol. 28r) (Bueeltas)
Muj. 2 ^a .	¿Quién es quien nos hace locos?, que gustaré que me diga llena la cara de dedos: por aquí andubo Frazquilla...	
G ^a .	¡Calabazas;	
Calab.	¡Señoría;	
G ^a .	¡Capirotico de balentía;	
Calab.	Hablar sin temer, reñir sin poder, sólo una loca lo puede hazer.	(Cruzado y buelta)
Hom. 2 ^a .	Por sólo hazer lo que veo en mi amada compañía, a bolverme loco salgo. ¡Venga un capirote aprisa;	
G ^a .	¡Calabazas;	
Calab.	¡Ama mía;	
G ^a .	¡Capirotico de bobería;	
Calab.	Esta locura que es tan prezisa, días a que uo la temía.	(Dos corros)
Muj. 3 ^a .	A esta gala, a este prendido, a esta fachada luzida, ¿qué descortés capirote a tocar se atrevería?	

G^a. ¡Calabazas;
 Calab. ¡Señoría;
 G^a. ¡Capirotico de señoría;
 Calab. Fundar el respeto en saberse vestir,
 es locura que haze reír. (Bandas hechas)

Muj. 1^a. Esta locura común,
 en las damas tan prezisa,
 clavó ésta, que no se entiende
 con las que somos tan niñas.

G^a. ¡Calabazas;
 Calab. ¡Señoría;
 G^a. ¡Capirotico de niñería; (fol. 28v)

Calab. Quitarse la edad, jurar que es verdad,
 sólo una loca lo ha de yntentar. (Desechas)

G^a. ¡Loquillos que me ymitáis;
 Todos. ¿Qué mandáis?

G^a. ¡Loquillas que me seguís;
 Todas. ¿Qué dezís?

G^a. No ay cosa como ser locos,
 que comen, se huelgan,
 y se salen con todo...

Todos. Todos somos locos, los unos y los otros, (Cara a -
 pues los niños y los locos (1) cara)
 somos siempre verdaderos.
 Aquí que nadie nos oye
 e de dezir un secreto.

Todas. Diga vuesarzed y responderemos.

G^a. ¡A nadie guardáis lealtad;
 Todas. Es la verdad.

G^a. ¡El dinero es quien os ziega;
 Todas. ¿Quién se lo niega?

G^a. ¿A qué hombre querréis más mal?
 G^a. A quien más de él rezibimos;
 mas calle, calle vusté que se lo dezimos
 en secreto natural... (Corro grande)

Todas. Al oro queremos bien.
 G^a. ¡Miren a quién...!

Todas. No ay hombre que esté seguro.
 G^a. Yo se lo juro.
 ¿Quando es la mujer leal?
 Sólo el rato que pedimos,
 mas calle, calle vusté que se lo dizimos.
 en secreto natural...

(1) Hay un acot. debajo del "Cara a cara", que dice: "Yo me

vestiré a la antigua'...Y debajo, otra: 'Yo en un melón
por cabeza'...pero no hay nada más, ni quién lo dice, -
ni dónde debe ir incluido... Delante del v. "Todos somos
locos, los unos y los otros", hay una cruz, lo mismo al
final del verso siguiente... Pero esto sólo no basta pa-
ra fijar exactamente el texto definitivo...

BAYLE DEL ANTOJERO

(fol. 29r)

- G^a. Antojero soy, señores, (+) (sic)
ofizio que bien mirado
es de todos los ofizios
el más limpio y el más claro.
No podrán dezir de mí
que estimación del no hago,
pues siempre verán que yo
con hombres mayores trato.
Sin ser astrólogo puedo
hazer mui bien calendarios,
pues ua que no entre los signos
siempre entre las lunas ando.
En una unibersidad
pudiera mui bien dar grados,
pues con aver visto poco
a muchos se los he dado.
Muchos me traen entre ojos
mas yo de eso no me agravio
porque antes de la ojeriza
es de lo que más me pago.
A quantos enfermos vienen
los hago yo volver sanos,
y a los que no son bien vistos
los hago ser bien mirados.
¡Vengan, vengan, señores;
Verán con primores
los medios mejores
para ver mejor. (fol. 29v)
¡Vengan todos al remediador!
- Dam. 1^a. ¿Qué antojos podrá usté darme
para que yo sin trabajo
pueda de un galán mezquino
alcanzar a ver un quarto?
- G^a. ¿Es rico aquese galán?
- 1^a. Tiene infinitos ducados.
- G^a. Pues no le pierda de vista,
porque al fin, tarde o temprano,
a de ser pródigo aquel
que a sabido ser abaro.
- 1^a. ¿Y qué remedio, señor,
ma dará usted entretando?
- G^a. Atienda usted y verá
cómo se lo doy cantando:
(Cant.) De larga vista el antojo
use usté de quando en quando,
que el que tiene por tan corto
le parecerá mui largo,
porque con el antojo

- de larga vista
puede usted de más zerca
mirar la china.
- Hom. 1^a. Yo festejo zierta dama
y no puedo verla quando
yo quisiera, con que son
mis fiestas de más trabajo.
- G^a. Dígame usted, ¿esa dama
sale fuera?
- 1^a. En todo el año.
- G^a. ¿Ni llega al balcón?
- 1^a. Tanpoco. (fol. 30r)
- G^a. ¿Ni al tejado?
- 1^a. Ni al tejado.
- G^a. ¿Pues qué dama puede ser
la que con tanto recato
ni es de balcones arriba
ni aun es de tejas abajo?
Yo para mí sólo pido
el remedio.
- 1^a.
- G^a. Es escusado,
porque si usted no ve nada
el remedio será en bano.
- 1^a. ¿Pues no hay ninguno?
- G^a. Este solo:
porque baya consolado
antojos verdes se ponga,
pues sólo con ellos hallo
podrá esperar el remedio
desesperado de tantos;
y si no le saliere
bueno, procure
ver si puede aliviarse
con los azules.
- Dam. 2^a. De un jinovés el cajero
en solenizar me a dado
tanto que no puedo verle
porque me visita tanto.
- G^a. Ese hombre, señora mía,
nunca puede ser de daño,
que aunque a lo más no es del gusto
será a lo menos del gasto.
- 2^a. Es verdad que asiste mucho
a tratar de mi regalo,
pero yo no puedo verle.
- G^a. ¿Por qué? (fol. 30v)
- 2^a. Porque es mui porfiado
y me da siempre en los ojos
asta con los agasajos.
- G^a. Pues haga usted este remedio
y vivirá con descanso:

los antojos de conserba
son buenos de tales casos,
que lo que a traer no pueden
sólo así podrán llevarlo,
y si quiere la vista
bien conservada,
traiga usted los antojos
sienpre en la caja.

Vejete. Yo, señor, sirvo a una dama
con quien mucha hazienda gasto,
y deseo ver si tiene
otro empeño reservado;
dízeme que va al Sotillo
y yo pienso que va al Prado,
con que para mi opinión
todo es uno y todo es malo.
G^a. ¿Tiene usted alguna sospecha
de que otro la sirbe?
Vej. E dado
en pensar que ella le busca.
G^a. Usted es lindo mentecato.
Vej. ¿Por qué lo dize?
G^a.

¿Por qué?
Porque es caso temerario
que esté lejos de su sangre
quien tiene tan zerca el Rastro.
Deje de gastar su hazienda
tan mal y no apresurado
vaya perdiéndolo todo
tan por sus pasos contados.

(fol. 31r)

Vej. Yo gasto bien mi dinero.
G^a. ¿Eso quién puede dudarlo
quando se están viendo tantas
zenizas de lo gastado?
Vej. ¿Qué antojos podrá ponerme?
G^a. Póngase unos de caballo,
que a un entendimiento angosto
siempre le vendrán mui anchos.
Vej. Ese remedio no adequa.
G^a. Pues escúchele adecuado:
traiga antojos de memoria
y verá con ellos algo,
pues le servirán de acuerdo
de olbidar lo voluntario;

y si a usted le parece
que no son buenos,
póngase unos antojos
de entendimiento.

Vej. Yo soy un hombre.
G^a. ¿Pues yo

ele dicho a usted acaso
que es hembra?

Vej. Yo soy mui hombre.

G^a. Eso digo yo que es macho.

Vej. Tú eres el macho y tú eres
de la casta de los machos,
pues salen de ti más bestias
que del animal troyano.

G^a. ¡Pues tú a mi, vinagre puro!

Vej. ¡Pues tú a mi, vinagre aguado, (fol. 31v)
zapatero de narizes!

G^a. Por eso bien que as topado
la horma de tu zapato.

Vej. Yo soy cristiano y mui viejo.

G^a. Viejo sí, mas no cristiano.

Vej. ¡Viva Dios!

1^a. ¡Ténganse digo! (Salen todos)

2^a. ¿Qué es esto?

G^a. Ya está acabado.

Vej. Ya se acabó y no fue nada.

Todos. Pues lo que a sido sepamos.

1^a. Dígalo, dígalo
el remediadorcito,

2^a. dígalo, dígalo
el remediador.

G^a. Oyganlo, oyganlo
porque ya se lo digo,
oyganlo, oyganlo,
y sabránlo mejor,
casildí, casildí,
casildó, casildó,
este a sido un antojo
que no se cumplió,
pero pues estamos juntos
bien será pedir fabor.

Todos. ¿A quién?

G^a. Al patio.

Vej. Eso es viejo.

G^a. Oy le haré ser nuevo yo
si me ayudáis.

Todos. ¿De qué modo?

G^a. De aqueste modo. Atención!

(Can.) Escuchad, moradores del silvo,
el obediente pregón (fol. 32r)

1^a. que humillado a las yras de tantos
va de una voz a otra voz.

Admitid nuestros buenos deseos
y perdonad al autor
tantos yerros como con la pluma
tan fázilmente azertó.

2^a.

Y si acaso el sainete os agrada
un vitor será el favor,
y el que no pudiere de boca
dígale de corazón.

Todos.

Cuidado con el pregón,
que agradar es la ventura
más firme y segura
que tiene un sainete
el día de oy.

BAILE DE LAS LABANDERAS

(fol. 32v)

(L.B.)

- Muj.1^a. Dejemos ya los oficios
y otros asuntos tomemos,
y el equiboco despríbe,
y prive sólo el concepto.
- Muj.2^a. Que los conceptos se arrimen
no me espanto, pues que veo
las segundas intenciones
muy bálidas en el pueblo.
- Muj.3^a. Los bailes conceptuosos
an corrido mucho riesgo,
por consistir el aplauso
en que nos equiboquemos.
- Muj.4^a. Y así bajamos al río
para hazer un baile nuebo,
en tela porque se halle
en tela de juicio puesto.
- 1^a. A labar la ropa venimos
y no se admiren de vernos,
pues para echarnos al agua
es bien que nos aropemos.
- G^a. ¿Cómo quieren aroparse
quando yo la ropa dejo,
y siendo yo poca ropa
soy el que más ropa llevo?
- 1^a. Porque las labanderas
son tan bizarras
que no temen Tizonas
donde ay coladas. (Repetición)
- 2^a. Que y en labar estos paños
no hago delito.
Miren, miren que no hago delito,
¡ay!, porque con mis cristales (fol. 33r)
afrento el río.
Miren, miren que miren quién laba,
que cómo soy labandera
con esta cara.
Que ¡ay!, que todas atiendan,
escuchen y oygan.
Miren, miren, que miren que ronca,
¡ay!, que se precia de linda
porque es hermosa.
Miren, miren que miren su cara,
que ya que no la jabona,
cómo la laba...
- G^a. Que ¡ay!, que miren aquesta, aquella y la otra.
Miren, miren estotra y la otra,

- que son ésta y aquella, estotra y esotra.
Miren, miren que miren qué gracia,
que sólo con labar ropa se hallan criadas.
Miren, miren que se allan criadas. (Repet.)
- 2^a. (Repr.) ¿Quién lo que canto remeda?
3^a. Quien escucha lo que cantas,
que como es tu voz tan fresca
viene pasada por agua.
- 2^a. Pues, amigas de mis ojos,
como sin hablar palabra...
- 3^a. porque entre buenas amigas,
amiga en viéndola, basta...
- 1^a. (Can.) Las enaguas que jabonas
en tu mano estan tan blancas,
que yo me admiro de ver
cómo jabonas enaguas.
- 3^a. Ya tu brío se conoze,
pues, viendo que te amenaza
con las piedras y las ondas,
estabas tan sosegada.
- G^a. Ondas y piedras no teme, (fol. 33v)
mui buen provecho le haga;
mas, guárdese, no le pongan
la cabeza con estaca.
- 2^a. Tuya a sido la vitoria,
pues fuiste tan cortesana
que aunque tú venziste al río
le quisiste dar la palma.
- G^a. Bien que la palma lleven,
pues, por gallegas honrradas,
de la casa de Escobar
tienen todas una rama.
- 1^a. Corrido el río de verte
mui avergonzado baja,
mas no es mucho que lo esté
si tú das ojos al agua.
- G^a. El darlos a qualquier ziego
fuera de más ymportanzia,
porque el agua, ya se sabe
que tiene la vista clara.
- 4^a. Viendo ese animado copo
con que yelas lo que abrasas,
tu nieve pasó por fuego,
y el fuego pasó por agua. (Puestos)
- 1^a. (Repr.) Dejad de cantar, amigas,
pues todas en esta estancia
aunque no es Rana ninguna
es fuerza parezer ranas...
- (Cant) Que quien laba, no ay duda,
su muerte halla,
pues que llevamos todas
la ropa blanca. (Vandas)

- 2^a. Quien mirar/e/ a tus niñas
la tiene cierta,
que si dormidas matan (fol. 34r)
¿qué harán despiertas? (Desechas)
- 3^a. Ya, con este cansancio
que nos desmaya,
poco importa el adorno
donde no ay alma. (Corros)
- 4^a. Bien será que del bayle
nos despidamos,
que si no queda hecho
queda entablado. (Eses)
- 6^a. Ya es justo que dejemos
aquestas chanzas,
y que bamos siguiendo
nuestra jornada. (Acabar)

BAYLE DE LA BARVERA

(Por L) (sic)

- G^a. Mi triste bolsa a caído
a la puerta de una henbra,
que la calle de una hermosa
siempre está resbaladera.
No miro por dónde yba
que avía una tranpa puesta,
que la muger toda es tranpas
y pocos se libran de ellas.
¡Ay bolsa del alma mía,
no a un hora que estabas llena
y por mirar a unos ojos
as caído y no en la quenta;
Polbos de contracaída
- Vej. es huir y ella está queda.. (fol. 34v)
- G^a. Siempre apeteze el enfermo
lo que menos le aprovecha.
- Muj.2^a. Déle aqueste jarro de agua.
- G^a. De muger es la receta,
que un jarro de agua que den
le cuesta a un hombre su azienda.
- Muj.3^a. Aquí está una sangradora
que pica por excelencia.
- G^a. Sí, que un hombre bien picado
da la sangre de sus benas.
- G^a. En aquesta barbería
para la barba de más ventaja
es mi mano la nabaja
y su bolsa la vacía, la vacía.(sic)
- Hom.2^a. El agua es lo que el pide
mi llanto en tal confusión.
- G^a. Pues yo le daré un jabón
que duela y no se le olvide.
- G^a. No es mui boba la sirena
si quando en azerle la barba porffía
es su bolsa la vazía
y su casa la ballena, la ballena.(sic) (Repet.)
- Muj.2^a. Sangre vusted esta bolsa
que cayó y está mui llena.
- Vej. Mírela bien, no la sangre,
que, por Dios, que la deguella.
- G^a. Buelba la cara azia un lado
y no mire la lanceta,
no la vea y se desmaye. (fol. 35r)
- G^a. Más me desmayo sin verla.
- G^a. ¿Leonor?
- Muj.3^a. Señora, ya entiendo.
- G^a. ¿No sois vos Leonor, morena?

G^a. Un doblón de la escudilla...
 Todos. Salga fuera, salga fuera.
 G^a. Un doblón de la bujía...
 Todos. Salga fuera, etc.
 G^a. Salga la sangre buena,
 que lo que al enfermo mata
 da la vida a la barbera... (Repetic.)
 Linda sangría sintióla...
 G^a. ¿Pues no quiere que la sienta
 si aun apenas me ha dejado
 gota de sangre en las venas?
 ¿No tiene sangre?
 G^a. No tengo.
 G^a. ¿Qué dize? Pues venda, venda.
 G^a. ¡Qué venda si no ay que atar...!
 G^a. Pésame que no me entienda;
 en faltándole sangre, venda, (Bueitas en-
 venda, venda vusté una prenda. contradas)
 G^a. Fullerita, no pretendas
 comer a costa de mi caudal,
 que aunque soy tan principal (Fuera)
 no soy yo hombre de prendas.
 G^a. Urruá. Urruá,
 que tropieze ya,
 su dinero a mi puerta (fol. 35v)
 qué bien caerá.
 G^a. Urruó, urruó,
 que quizá ynportó,
 porque mire el tropiezo
 y no caiga yo.
 G^a. Urruá, urruá,
 G^a. Urruó, urruó,
 G^a. al caer de la bolsa
 G^a. me tube yo. (Coro)
 G^a. El que da su dinero,
 caído a.
 G^a. Una no es ninguna,
 dos, nezedad.
 Vej. Necedad es dexarse
 la bolsa acá.
 G^a. Y si buelbo por ella
 más nezedad.
 G^a. Aprended, muchachitas,
 de este galán.
 G^a. Y vosotros, mocitos,
 escarmentad.
 G^a. Urruá, urruá,
 que tropieze ya,
 su dinero a mi puerta...etc.

G^a. Urruó, urruó,
que quizá ynportó,
porque mire el tropiezo...etc.

G^a. Urruá, urruá,
G^a. Urruó, urruó,
G^a. Al caer de la bolsa
G^a. me tube yo.

(Fuera)

BAILE DE MADRUGONES DE GALICIA

(fol. 36r)

- Mug. 1^a. ¡Madrugones de Galicia,
muchu espuerta y pocu sayo,
acudid al desayuno
de aguaardiente y letuario;
(Sale con una mesa
con aguardiente y
tajadillas)
- Mug. 2^a. ¡Llevadores del sustento,
suple faltas de criados,
venid a engullir tajadas
(Sale con una ca-
zuelas en un al-
nafe y un barre-
ño tapado y un -
plato)
- 1^a. ¡Llegad a esta golosina,
que para esgrimir dos tragos
los mayores jugadores
en mi plato tocan casco;
(Por +) (sic)
- 2^a. ¡Picad de la tragantona
que está de ver lo contrario,
el barreño echando chispas
y la cazuela chillando;.
¡Esportilleros coritos;
¡Ganapancitos gabachos;
¡Naranjas en miel me nonbro;
¡Morzillas fritas me llamo;
No sé qué diablos se tienen
mis buenas ganas que, quando
dan en Santa Cruz las cinco,
las onze dan en mi pancho.
Apenas abro los ojos
quando las quijadas abro,
y paso a diente un bodega
sin reservar un garbanzo.
Ya se lo he dicho al doctor,
y él me responde mui falso
que no tenga pena, que él
me dejará desganado...
(fol. 36v)
- 1^a. ¡Llegue a endulzarse, mocito;
2^a. ¡Llegue a pringarse, gabacho;
G^a. Lo dulce me cosquillea,
lo pringón me está quizgando... (sic)
- 2^a. ¡Llegue ya limpio de bolsa;
G^a. ¡Así fueran sus guisados;
1^a. ¡Llegue, que es un moscatel;
G^a. ¡Eso dígalo a sus cascos...;
2^a. ¡Aquí los de la carda,
traed la jente cantando;
1^a. ¡Aquí, de mis feligreses,
que me pierdo en este trato;
¡Aquí, señor caballero;
2^a. ¡Aquí, mi señor hidalgo;
1^a. ¡Aquí, donde está la miel;
2^a. ¡Aquí, que está lo salado;

1^a. ¡Pique!
2^a. ¡Pruebe!
1^a. ¡Guste!
2^a. ¡Coma!
Ga. Alma parezco de auto,
que aquí me tienta la carne
y allí me llevan los diablos...
2^a. ¡Lleve sesos!
1^a. ¡Cascos coma!
Ga. Yo quiero, haziendo a dos manos,
echarte los sesos fuera,
y a tí romperte los cascós... (fol. 37r)

1^a. ¡Paque, el socarroncito!
2^a. ¡Pícaro, pague!
Todos. ¡Tened, tened!
Ga. ¡Hijo!, sed el que debe,
dijo mi padre...
Todos. ¡Parad, parad! (Cruzados)

2^a. Pues por eso hay jifero
que le destripe.
Todos. ¡Tened, tened! (Cruzados)

1^a. Y la mujer que el coma
como caribe.
Todos. ¡Parad, parad! (Dos corros)

2^a. Pues por eso hay jifero
que le destripe.
Todos. ¡Tened, tened!
1^a. Y mujer que le coma
como caribe.
Todos. ¡Parad, parad! (Dos corros)

Ga. Yo quiero pagar, señoras...
Todos. Pues celebremos cantando
el mal que vino a los sesos (Por defuera y ala)
por la herida de los cascós.

1^a. Bullí, bullí, zarabullí.
Que sí me gané, que sí me perdí.
Que sí es, si no es, si no soy, no fui.
Por acá, por allá, por aquí, por allí.

Ga. Quanto cantan y bailan
es dar y pedir. (Cruzado)

Las dos. Pues que no nos da nada,
¡váyase de ahí! (Redondo)

Ga. Sólo cozes y palos
hallarán en mí.
Las dos. Esa fruta, corito,
no se gasta aquí.

Ga. Pues no tengo qué darles,
dirélas así:
Bullí, bullí, zarabullí...etc.

BAILE DEL ÇURDILLO Y 2ª PARTE DE LA RUBILLA

(fol. 37v)

(Salen dos mujeres cantando por el cinco como jácaras)

Muj.1ª.	¡Atención, señores crudos; Oygante, señoras hembras, que queremos del Zurlillo cantar algunas destrezas.	
Gª.	El tiene poco de sabio porque ygnora mil materias, mas en qualquier obra suya hallarán dos mil sentencias.	
Mug.2ª.	Sin saberse muchos hurtos a encubierto su cautela, y hasta la muerte le viene también debajo de cuerda.	(Cruzado de esquina)
Gª.	El hurto del garitero haze a la causa gran fuerza, y si en todo barato miren qué caro le cuesta.	
2ª.	Los más ocultos doblones a alcanzado con su ciencia, pues, con ser plebeyo, quiso ser hombre de armas y letras.	(Vueltas)
Gª.	El confesó en el tormento mil azañas encubiertas, y como cosas perdidas oy pregonarlas intenta.	
2ª.	Miren cómo le preguntan y a hablar palabra no acierta con ser un hombre que tiene en la uña las respuestas.	(fol. 38r) (Encontradas)
Curd.	¡Apláquese furia tanta y miren cómo me llevan, que no he cantado y me prueban ya los pasos de garganta...!	(Sale el Curdi- llo y el escri- vano con reca- do de escribir)
Escrib.	Tómole la confesión, que le ha de sacar mañana...	
Curd.	¿Save sí yo tengo gana de tanta resolución?	
Escrib.	Calle, y responda en concierto a lo que le preguntare.	
Curd.	Pregunte lo que mandare, mas diga que eso fue cierto...	
Escrib.	¡Es el ynterrogatorio; ¡Lo que a de hazer es callar y dejarse preguntar!	
Curd.	¡Jentil sarta de abalorio...!	

- Escrib. Primeramente, ¿él no está
azotado por ladrón?
Curd. Esa es una probación
que está respaldada ya...
- Escrib. ¿El no hurtó a los zamoranos
la ropa por los postigos?
Curd. Y en mi abono diez testigos
le presentaré en las manos...
Y en premio de acciones claras,
aquí, por esas cosillas,
para un jubón sin faldillas
me sacaron doze baras...
Y la sinrazón me ahoga,
que es mucho el desembarazo, (fol. 38v)
y porque no me amostazo
quieren yrme dando sogas...
- Escrib. ¿Pues él mereze otros tratos?
Curd. Tenga, escriba, con gran pausa...,
porque van en esa causa
muchísimos garabatos.
- Escrib. Vos ya tenéis hechas tantas
que merecéis un gran puesto,
y aunque os arrojen del, presto
tendréis muchos a las plantas...
¿Y no es cusa de las graves
el hurto del mercader?
Curd. Eso ¿quién lo pudo ver
siendo manajo de llaves?
- Escrib. Quien supo con mano diestra
dar al punto a la justizia
de que una llave noviçia
os la vio sacar maestra...
- Curd. Aquesta es falsa malicia,
que yo sé que an de mandar
que me vaya a pasear...,
y que me an de hazer justicia.
- Escrib. Vos estáis, ya despachado
y allí tenéis las probetas,
que como os sacan por puntos
quieren veros de carrera. (Vase)
- Curd. ¿La Rubilla es que mis ojos
te miran otra vez suelta?
G^a. ¡Y que a tí te mire preso...!
¡Es hora de salir fuera!
Curd. Sí, mañana, si Dios quiere, (fol. 39r)
a dar a Madrid la buelta,
no más que en anocheziendo,
me an de llevar a la iglesia.

- ¿Qué ay de cosas que te a escrito
tu amiga la tabernera?
G^a. ¿Quieres oyrlo tocando?
Curd. Sí, dilo al pie de la letra.
- Las dos. ¡Atiendan, escuchen esta respuesta!, / 2 / (sic)
porque aunque ay otra escrita
es la más cierta.
¿Quién me la lleva, la lleva, la lleva
la jácara nueva (Cara a cara)
de la Rubilla que está en la galera?
- G^a. La tavernera, que a oído
de la Rubilla la letra,
en paridad responde
a medida de su ciencia:
- 2^a. Presa estoy, amiga mía,
porque sin ser calcetera
supe sacar de este oficio
el saber menguar las medidas...
- G^a. No sé qué causa hemos dado
a dos ciegos y un poeta
siendo nosotras tan libres
para que los tres nos bendan.
- 2^a. El que el pelo no te quiten
es justo que lo agradezcas,
porque con esto te excusan
de sacarte por la hebra.
- G^a. No ynporta que hilar te manden
porque crezca la madeja, (fol. 39v)
que lo que una mujer hila
eso tiene más de cuerda.
- 2^a. Y así: sufrir y callar,
pues es mayor mi tormenta,
que a mí me cojió por agua
y a tí te cojió por tierra.
- G^a. Que Dios me deje hazer cosas
me dizes en tu rezeta,
mas ya veo que las dos
las hemos hallado hechas.
- 2^a. Si en Venecia he de fundarlas
suplícote que lo veas,
pues para la enbarcación
no nos faltará galera.
- G^a. Que mañana me echan dizen,
pero es lo que me desvela
que no salga apercibida
quién está sienpre despierta.
- 2^a. Si con chamelote de aguas
visto el vino, es porque sepan
que yo no le traigo en carnes,
aunque él en cueros se queda.
- Dentro. ¡Salga fuera el seor Curdillo!

Las dos.	¡Ay, Jesús, qué buenas nuevas;	
Zurd.	Yo escusara la salida,	
	que, aunque es a caballo, reinas,	
	el salir en un borrico	
	lo he de tener por afrenta.	
Las dos.	¿No ay remedio?	
Curd.	No hay remedio,	
	pues han dado orden expresa	(fol. 40r)
	para quitarme la habla	
	o que quiera o que no quiera,	
	demás que están los señores	
	conmigo de tal manera	
	que pienso que he de tener	
	ahogada la sentencia...	
G ^a .	¡Ay, Curdillo de mi vida;	
Curd.	¡No llores, pese a mi flema;	
	que aunque esté la muerte al ojo	
	la he de sacar tanta lengua...	
Escrib.	¡albricias, amigo Zurdo,	
	que bolbéis a las galeras;	
	porque ay mil asientos bacos,	
	y ¡por Dios! que no pesa...	
Curd.	¿Es verdad?	
Escrib.	¡Sí, por mi vida!	
Zurd.	Poco estimo yo la nueva,	
	que muriéndome en el aire	
	se vieran mis lijerezas...	
Escrib.	Pues, ¡ea! a su libertad,	
	¡vaya de baile y de fiesta!	(Por +) (sic)
G ^a .	Tiene el Curdillo en todo	
	fortuna tanta,	
	que por la voz del pueblo	
	lleva las palmas.	(+) (sic)
2 ^a .	Teniendo buena vista	
	todos sabemos	
	que sin ser mozo torpe	
	siempre anda a tiempo.	(Cor.) (sic)
Curd.	Siempre hazen confesarme	
	por mandamientos,	
	y es callar un pecado	
	gran sacrilegio.	(Bueltas)
G ^a .	Y aquí acaba el poeta	
	pidiendo al patio	
	que el baile no se vea	
	desesperado.	

BAILE DE LOS OFICIOS Y CASAMENTERO (fol. 40v)

(Sale el G^a con un libro en la mano)

- G^a. Yo, que soy casamentero, (Por Patilla)
mártires hago ynfinitos,
que de los martirios es
aqueste el mayor martirio.
En aqueste libro a todos
los que se casan escribo.
¡Dichos (sic) sean aquellos
que deste libro los libro!
Aquí por el A.B.C.
tengo escritos mil maridos,
y desde la (sic) delante
todas las henbras alisto.
¡Vengan por casamiento
grandes y chicos,
para ver si es que encuentran
con sus oficios. (Sala la G^a)
- G^a. Un marido hallar quisiera
mui entendido y discreto,
y que me quisiera fino
sin apartarse un momento
de mi lado, porque soy
celosísima en extremo.
B.B.B.
- G^a. ¿Qué es lo que busca?
G^a. Ya le hallé. Escuche.
G^a. Ya atiendo.
- G^a. Si entendido le busca, (fol. 41r)
lleve un barbero,
porque suele en el ayre
cortar un pelo...
Pero también le advierto,
señora dama,
que a la más linda suele
dejar picada. (Repet.) (Buelta)
- Hon.1^a. Yo quisiera una muher
que huera guapa y discreta
porque bolara mi fama
con las alas de mi jembra.
- G^a. Abro el libro: F. G. Bueno,
aquí la tengo...
- Hon.1^a. ¿Qué yntenta?
- G^a. Si es que bolar pretende
con las alas suyas,
lleve una gallina...,
que tiene plumas.

Porque qualquiera de ellas
sienpre ha tenido
y tiene muchas alas
y mucho pico. (Repet. y Cruzado)

Muj.2^a. Yo soy una muger rica,
y casarme estoy temiendo
por no encontrar quien me gaste
en dos días mi dinero,
y quisiera hallar marido
a mi propósito hecho,
que no le abrasara el sol
ni me le pasmara el yelo.

G^a. D. P. En la P. le e hallado.
Ya seguro sé que es bueno
y a medida de su gusto... (fol. 41v)

2^a. ¿Quién es?

G^a. Yo le diré presto:
un pintor por marido
darle pretendo,
que aun el color le gasta
sienpre contento.

Y en el calor de julio,
sin casa o choza,
nunca a un pintor le falta
mui buena sombra. (Bueltas)

Hon.2^a. Yo quisiera una muger
que puntual me asistiera,
y que al punto en mi senblante
lo que quiero conociera.

G^a. C.C.C. Ya la he topado.

2^a. ¿Quién es?

G^a. Una calcetera.
Lleve esta nobia luego
para su gusto,
porque es mujer que sienpre
está en los puntos. (Corro)

Mug.3^a ¿Qué marido me dará
que de buena vida sea,
y llano, porque no quiero
que doblez ninguno tenga?

G^a. A.A.A.

Mug.3^a ¿Qué es lo que busca?

G^a. Mas ya le he topado. Atienda:
con un albañil te cobras,
oficial mui afamado, (fol. 42r)
y con aquesto as topado
hombre que haze buenas obras.

Porque si tú le buscas
de exemplar vida,

un albañil, señora,
siempre edifica.

Y si llaneza buscas
en él se halla,
pues verás que en su mano
tiene la llana...

(Cruzados)

Hon. 3^a.

¿Qué nobia me dará que
sepa conserbar mi hacienda,
y como esto haga no ymporta
que mala condición tenga?

G^a.

C.C.C.

3^a.

¿Qué es lo que busca?

G^a.

Mas ya la he topado. Atienda:

una confitera yerba
será que sane su mal,
sin duda porque, esta tal,
tendrá su hazienda en conserba....

La condición es mala,
pues por regalo
quando se muestra fina
saca bocados...

(Dos corros)

Mug. 4^a.

Yo soy una honrrada viuda,
y así un marido quisiera
que haga ruido en el lugar
y cobre tanbién mi hazienda.
C.C.C.

G^a.

¿Qué es lo que busca?

(fol. 42v)

Mug. 4^a.

G^a.

Ya le tope. Tenga cuenta:

éste que topé primero
a de ser el escojido,
que en la ciudad haze ruido...
¿Y quién es?

4^a.

G^a.

Un calderero.

Para usted en el mundo
no hay mejor hombre,
porque al punto sus rentas
hará las cobre.

Lleve aqueste marido
que es de ynportancia,
y sepa que es él hombre,
hombre de chapa...

(Randas)

3^a.

El albañil me anda
sienpre celando.

(fol. 43r)

G^a.

Porque sú honor no caiga
pondrá reparos.

2^a.

Por prestar me ha perdido.

G^a.

Pues luego se entre

- sacristán de una aldea
pero no preste... (Desechas)
- 4ª. La tendera me ha dado
ciertas sospechas.
- Gª. Señor, quien tienda tiene
bien es que atienda... (fol. 43v)
- 5ª. (1) No hay quien al carpintero
sufrirle pueda,
porque aunque no es serrano
hombre es de sierra (Cara a cara)
- 4ª. El mío en los calderos
tiene su gozo.
- Gª. Ese gozo, señora,
caerá en el pozo.
- Muj.2ª. A un pintor una dama
sufrir no puede.
- /Gª./ Es porque parece necio
por lo que muele. (Bueitas las guías
y cruzados los --
otros)
- Homb.3ª. Yo con mi confitera
tengo questiones.
- Gª. No es mucho, que ya todas
dan mojicones.
- Gª. Yo no quiero casarme
con el barbero.
- Gª. Será porque a sabido
que tiene yerros.
- Gª. Pues el perdón pidamos
ya de los nuestros.
- Gª. Sí, que mi oficio tiene
pocos aciertos.

(1). El Homb.4ª, como la muj.5ª no consultan al Gª. sobre lo -
que buscan, pues aparece en el Ms. tachada toda su intervención
dialógica con él a semejanza de los demás personajes... Son por
tanto más de 20 versos que no los transcribo. Al 4ª le sale una
tendera, y a la 5ª, un carpintero.

BAILE DE LA COSTANILLA Y PESCADERIA (fol. 44r)

(Por L.B.^a.)

G^a. Pensarán al ver salir
una dama tan lucida
a enpezar un baile, que es
una princesa fingida.
Mas, por sacarles de dudas,
toda aquesta ponpa rica
no les asombre, y adviertan
que yo soy la Costanilla,
que el pescado y almejas,
yerba y sardinas,
se convierten en joyas
a pocos días. (Repet.^a.)

Mug.2^a. Yo, que tan pobre y tan rota
soy objeto a vuestra vista,
acuerdo a vuestra memoria
que fui la Pescadería.
A pedir justicia salgo
contra el tiempo y su malicia,
pues a causado que usurpe
aquesta dama mis dichas.
Porqué está tal el tiempo
que en esta era
no come, quien no come
de azienda agena. (Buelta con la otra)

G^a. Porque por falta de buenas
no se arañen estas ninfas,
veré si puedo a razón
con razones reducirlas.
Su quietud, en que las uñas
no desenbainen, estriba; (fol. 44v)
porque llegando a ynteresses
no hay quien su enojo resista.
Porque siempre en los duelos
de aquestas damas,
se mira más bien puesta
quien más araña. (Cruzado)

G^a. Pues bien, ¿qué manda voazed,
señora?

2^a. Uzed no se aflija.
Váyase mui poco a poco.

G^a. ¡No es nada la guapería...!
2^a. Preguntar por qué razón
se adelanta su codicia
tanto, que llega a estafarme
la ganancia que era mía.

G ^a .	¡Ya ese tiempo se pasó...	
2 ^a .	Pues uzed se juzga niña...	
G ^a .	No, mas yo soy la que soy	
	y uzed es de las de solía...	
2 ^a .	¡Pues al arma!	
G ^a .		¡Pues al arma!
2 ^a .	¡Feligreses!	
G ^a .		¡Ea, amigas!
Tres honb.	¡Aquí nos tienes!	
Dos mugs.		¿Qué mandas?
2 ^a .	Que le quitéis a esta ninfa	
	el adorno, y se me buelva	(fol. 45r)
	hoy mi posesión antigua.	
G ^a .	No es fázil que lo consienta	
	el favor de mis amigas...	
Honbres.	¡Pues al arma!	
Mugeres.		¡Pues a ellos!
G ^a .		¡Ténganse, nadie se enbista!, que está en medio el Altozano y a de dejar concluida esta paz, pues sólo eso le sacó de sus casillas.
G ^a .		¡Pues júzguelo uzé por todos.
G ^a .		¡Aleguen de su justicia...
2 ^a .		¡Pues baya en música!
G ^a .		¡Baya!
	¡Toquen ucedes, prosigan!, que para estar al cabo de lo que yntentan, dígamelo cantando porque lo entienda.	(Puestos y cara a cara)
G ^a .	Mal pleito aquesta señora en sus pretensiones halla, si el hilo de su justicia pierde por no ser usada.	
2 ^a .	Pues si el uso la enriqueze no a de estar por eso ufana, porque no ay nadie que ya no conozca su hilaza.	
G ^a .	De la que tú hiziste un tienpo hize redes yo en mi jaula; y tú por no estar oziosa te vistes de telarañas.	(fol. 45v)
2 ^a .	Que yo soy pobre, es verdad, mas la que contigo ganan, para que el caudal se alargue se hacen unas canastas.	
G ^a .	Entranbas tienen razón, pues toda nuestra gananzia, como cae sobre mojado, siempre nos deja sustancia,	

- porque en los frescales
y bacalao,
cae nuestro provecho
sobre mojado. (Corros)
- G^a. Pero ¿qué es lo que juzga
de nuestro duelo?
- G^a. Que se estén como estaban
y que ande el pleito. (Bandas)
- 2^a. Pues ¿hemos de quedarnos
reñidas siempre?
- G^a. No faltará quien medie
sus yntereses. (Desechas)
- G^a. Pues ¿no ay otro remedio?
- G^a. Yo no le hallo,
que el mayor juez desto
será el juzgado. (Esas)
- 3^a. ¿Y si buelben los pleitos
y los ruidos?
- G^a. En medio está la plaza
de San Francisco.
- G^a. ¡Pues acábase el baile!,
porque reparo
que puede destruírnos
algún silbato. (fol. 46r)
- G^a. Pues si a uzé le parece
justo acabarle,
¡eche por afuera,
y ala, que es tarde.

(Firmado y rubricado)

BAILE DE LAS CARNES Y PESCADOS

(fol. 46v)

(Por +)

G^a. La Pasqua soy, cavalleros, (Sale la G^a)

que con afecto gustoso
oy quiero hacer un conbite
a gusto del auditorio.
De carnes y de pescados
este banquete dispongo,
porque haga la diferençia
armonía a lo sabroso.

G^a. Pues yo por el Gusto salgo,
porque comiendo de todo
veré si puedes llenar
a mis deseos el colmo.

Y si dejarme puedes
a mí contento,
no harás poco, que come
mucho el deseo.

(Buelta)

G^a. ¡Pues salgan de presto;
¡Pues salgan de presto
las carnes y pescados
y hartemos a este nezio;

(Salen todos)

Todos. Pues ya salimos todos,
pues ya salimos todos,
veamos si podemos
cunplirle los antojos.

(Cara a cara)

Mug. 1^a. Aquí la perdiz, señora,
para principio os presento.
G^a. Mui buen plato es para asado
si no estubiera tan seco.

(fol. 47r)

Mug. 1^a. Por comida costosa
puedes comerla,
aunque viene tirada
con escopeta.

(Cruzados)

Honb. 1^a. Pues el carnero ofiçial
a vuestro gusto prevengo;
si llega, con esta daga
jigo te tengo de hazerlo.

G^a. Porque no lo agasajes
se ba enojado.

G^a. Baya, que es más sabroso
si está picado.

(Bandas)

2^a. Yo para diferençiar
una pescada te ofrezco.

G^a. Señal que abéis sido peje
antes de llegar al puerto.

- 2^a. Cada bocado de esto
vale un tesoro.
G^a. Pues todo lo que vale
tiene en él rollo.
- 2^a. Pues yo, por ver si te agrada,
un sabalo traygo bello.
G^a. Por pescado de agua dulce
también a tí te desecho.
- G^a. Pues si aquesto no quieres
di qué ymaginas. (fol. 47v)
G^a. Es que del e tenido
muy mala espina. (Corros)
- 3^a. Aquí está una polla tierna.
¿Comerála?
G^a. No la quiero,
que con ellas no he tenido
en mi vida ni un sustento.
- 3^a. Si la polla desechas
eres grosero.
G^a. Tengo para llevarla
muy poco juego. (Bueeltas)
- 2^a. Por ver si te satisfaze
traigo un jamón extremeño.
G^a. Tendréis en algarrobillas
todo vuestro parentesco.
- G^a. ¿El jamón no te agrada?
G^a. Buen juego tengo.
G^a. Pues el jamón enbida.
G^a. Yo no le quiero. (Encontradas)
- G^a. Pues perdiz y carnero,
sabalo y pescada,
la polla y el jamón
a tu gusto no agradan,
de noble ni entendido
no puedes tener nada.
- G^a. No te espantes, Pascua,
que a avido una quaresma
con cardos, espinacas,
espárragos, azelgas,
garbanzos y arroz,
castañas y lentejas,
que ya el bacalao
murió requien eternam,
y se ha estragado el gusto
comiendo tanta yerba. (fol. 48r)
- G^a. Pues, Gusto labrador,
pues, Gusto labrador,
¿qué es lo que nos pide
ahora tu sabor?

G^a. Con darme a mí una olla
 con baca y con gebolla,
 un poco de tozino
 un buen trago de bino,
 aunque seamos dos,
 llenaremos los barjos
 y yremos con Dios...

Todos. Al gusto estragado,
 al gusto estragado,
 nada le contenta
 aunque se hagan milagros.

(Firmado y rubricado)

BAILE DE LA POLAINA

(fol. 48v)

(Por Patilla)

G^a. /Aquí, de Dios y del Rey,
oy aquí/ ¿Qué queréis, diablos?
Dejadme con mi dinero,
pues mi sudor me a costado.
Músicos. Perote, ¿qué a sucedido?
G^a. Más que yo quijera, hermano.
Músicos. Dezidlo, por vida vuestra.
G^a. Dirélo, y en brebis orazio:
an olido este talego
quatro hembras de rapis rapio,
y aquí me vienen siguiendo
por ver si pueden pillarlo.
No sé dónde me le esconda
porque no caigan (sic) en sus manos,
que son pícaras, y temo
que me an de dejar aullando.
Dentro de aquesta polaina,
talego mío, te campo,
que eres mi carne y mi sangre
y no eres baina de trapos.
Guardad secreto.

Músicos. Sí haremos.

G^a. No digáis nada.

Músicos. Burlamos.

G^a. ¡Elas, elas por do vienen,
como dicen, raspayando...!

(fol. 49r)

Las 4 mux.Todas ¡Andar, andar,
por ver si este talego
podemos agarrar.

G^a. Hembras veo venir,
dinero de mi alma,
y no puedo huir...

(Cara)

G^a. No sabe el mui ruin
que a cada puerco llega
siempre su San Martín.

G^a. También mil alentados
suelen venir por lana
y buelben trasquilados.

(Entrepolar)

2^a. De la zorra no ygnora
que quanto al año haze
paga en menos de un hora...

G^a. Eso es cierto, bobilla,
mas uno piensa el bayo
y es otro el que lo ensilla...

(Cruzado)

- 3^a. La testa no se quiebre,
que adonde no se piensa
suele saltar la liebre.
- G^a. Es cierto. Mas, bellacas,
no llevaréis tozino,
que apenas hay estacas.
- G^a. Acabe. Dé el dinero. (fol. 49v)
G^a. No tengo ni un chanflón.
Moneda fue de duendes
y se bolbió carbón... (Corros)
- G^a. ¡Pues, çurro, çurro, çurro,
quien se le hallare
que sea suyo!
- G^a. No tienen que zurrar,
que está el talego en parte
que nunca le an de hallar. (Bueltas)
- G^a. ¡Ay, adónde, adónde
le hallaré! ¡Dónde
el talego que se me esconde!
- G^a. Y aunque jueguen al escondite
no aya miedo que diga: venite,
que a ninguna taimada responde.
- G^a. ¡Ay, adónde, adónde
le hallaré! ¡Dónde
el talego que se me esconde! (Bandas)
- G^a. Y atenta, y atenta,
aténtame la polaina.
- G^a. ¿Qué polaina, diga, es esta
que le avemos de tentar?
- G^a. Yo no tengo de ynformar,
que ella dará la respuesta.
- G^a. ¿Es aquesta?
- G^a. No, es aquesta.
- 2^a. Es estotra. (fol. 50r)
G^a. Ella dirá, y atenta...etc. (Dese-
chas)
G^a. Yo tiento por este lado.
2^a. Yo por éste.
G^a. Nadie tienta.
¡Dios mío, hazedme pазiente,
que la carne me ha tentado.
G^a. ¿Qué es aquesto? Yo he topado
el talego.
G^a. Délo acá.
G^a. Ya he tenta, ya he tenta,
ya he tentado la polaina... (De fuera)

BAILE DE PERO PANDO

(fol. 50v)

Música.

Fuese Bras de la cabaña,
pero ¿qué viene a ymportar
ausentarse del peligro (6)
si consigo lleva el mal? (Cruzados)
¡Elos, ellos por do vienen...! (Bandas)
y ella siguiéndole va,
pero Bras, escarmentado, (Desechas)
no la a querido escuchar.

Salen. G^a.

G^a. ¡Quédate, Menga del diablo,
que no te he de ver jamás;
G^a. Bras, ¿te vas para volver?
G^a. Vome para no tornar. (Buelta en
G^a. ¿Qué ocasión te he dado? el puesto)

G^a. Muchas,
y no us querés enmendar.
G^a. ¿En qué he errado?

G^a. En no quererme.
G^a. Mucho os quiero.
G^a. No hazéis tal. (Con la suya)
G^a. ¡Pregue a Dios que aquí me caiga
en aqueste suelo!

G^a. ¡Ta!
No jures, porque sos henbra
muy çafil de redibar... (Encontradas)
No ay mochocho que no cante
de Bras y Menga el cantar,
de si Bras se va o se viene, (fol. 51r)
de si se viene o se va... (Cara a cara)
Bras, ¿qué es esto?

G^a. No sé nada...
G^a. Dezildo, Menga.

G^a. Callad,
/bonda/ lo que ya se sabe
de los dos en el lugar.
2^a. Si vos, Bras, sois conquilloso,
y por no más de un pensar
os salís de la cabaña,
¿no veis que en balde os quejáis?
G^a. Si me quejo en balde o no,
sólo Dios lo a de juzgar.
Dígalo ella.

G^a. Callar quiero.
G^a. ¡Bien tenés por qué callar...!
2^a. ¡Háganse estas amistades;
G^a. Hechas por mí siempre están.
3^a. ¿Y por vos?

G^a. Por mi tambien,
si me llegan a rogar...
2^a. Yo os lo ruego.
3^a. Y yo os lo ruego.

Todos. Y todos.
G^a. No roguéis más.
Cántese algo de donaire,
de gusto y de nobedad. (Cara afuera)

Todos. ¡Cántese algo, cántese algo;
G^a. Yo lo tengo de enpezar.
G^a. Enpezaldo, y sea, Menga, (fol. 51v)
de Pero Pando el cantar. (Por afuera y juntarse en medio)

G^a. Pero Pando
quando la mar pasó
maravillóme
cómo no se ahogó. (Eses)
Pasó el mar en dos delfines
que tiraban seis rozines,
y bailó los matachines
al son de dos mil clarines
que un cangrejo les tocó.

G^a. Maravillóme
cómo no se ahogó.

G^a. Pasó con una donzela. (sic) (Desechas)
G^a. Maravillóme
que fuese donzella ella.

G^a. Seis mil hijos tubo en ella.
G^a. Esa es mentira muy bella.
G^a. Y fue tan grande su estrella
que de un parto los parió.

G^a. Maravillóme
cómo no se ahogó.

BAILE DE LA GAITA

(fol. 52r)

G^a. ¡Ola, Jila!, ¿sos gallega?
 G^a. Como vos jodio, Bras.
 G^a. Pues ¿cómo seguís la gaita
 tanto que vuese solaz
 es, la gaita enquillotrando,
 que vos digan por rufián?
 Todos. A la gaita bailó Jila
 que tocaba Antón Pasqual.
 G^a. Bras, el son del tanboril
 es de cascabel gordal,
 el pandero el nombre basta,
 porque diziendo verdad
 ¿qué puede hazer un pandero
 que no lo haga muy mal?
 La gaita y su chirimía
 es garrida y suena más,
 y danbos carrillos pone
 a guisa de rebentar.
 A la gaita bailo y dizen
 todos que no lo hago mal...
 G^a. Yo majino de esta gaita
 que vos tiene de engaitar.
 G^a. ¡Zagales, contad mi historia!
 G^a. Yo, por no oyrla cantar,
 me vo. ¿Quedáis mui contenta?
 G^a. Sí, como no buelbas más...
 G^a. ¡Bailen mui enhorabuena,
 que yo no bolberé más!.
 Todos. A la gaita bailó Jila
 que tocaba An'on Pasqual...
 Sale el G^a. Si es bailar hazer mudanzas,
 ¡o, qué bien que bailará...!
 G^a. Bras, no seas enfadoso,
 ¡déjanos bailar en paz!
 G^a. Bailen mui enhorabuena,
 que yo no volberé más.
 Todos. Quien se muda, Dios le ayuda,
 dize un adajo bulgar.
 Sale el G^a. Mas, si lo peor elije
 diga, ¿quién le ayudará?
 G^a. ¡Otraquibolta, por Cristo!
 Bras, que nos dejes bailar...!
 G^a. ¡Bailen mui enhorabuena,
 que yo no bolberé más!
 Todos. Bailar firme y bailar quedo,
 y el seguro bailar...
 Sale el G^a. Que el andar saltando siempre
 a qualquiera cansará.

(fol. 52v)

(Vase)

(Juntarse)

(Vase)

(Buelta)

(Vase)

(Caras dentro.
 Fuera)

- G^a. Pues ya que no quieres yrte
ayúdanos a bailar.
- G^a. Pues, ¡toquen esas guitarras,
que yo les quiero ayudar!
- G^a. El mejor de los bailes
es el de a ocho;
pues a cada mudanza
se halla con otro. (fol. 53r)
(Cruzado redondo)
- G^a. Si por mucho bariar
la naturaleza es bella,
¡vítor Jila!, porque es ella
la más linda de el lugar... (Bandas hechas)
- G^a. Tenderos y porfiados
en el trato que profesan,
los unos son los que pesan
y los otros los pesados... (Desechas)
- G^a. Porfiado y pesado me llamas
y yo me lo creo,
más, si ando contigo unos días,
seré más lijero.
- G^a. Por lijera y mudable me tienes
y yo no lo dudo,
mas son galas que oy usan los hombres
y andamos al uso. (Para afuera y ala)
- G^a. Que me vo, mo çagala.
G^a. ¡Váyase noramala!
G^a. ¡No he de verte en mi vida!
G^a. Mui chiquita amenaza...
G^a. ¡Ni pisar tus unbrales!
G^a. De esas, tonto, me hagas...
G^a. Que anda en pena mi cuerpo...
G^a. Mejor fuera tu alma.
G^a. Mira, que a de pesarte...
G^a. ¡Hasta entonzes me aguarda!
G^a. Que me bo, mi zagala.
G^a. ¡Váyase noramala!.

BAILE DE LA SEGUNDA GAITA

(fol. 53v)

G^a. ¡Jila, la más alentada
que ay en este lugar...!
G^a. ¡Pascual, que eres el mayor
cochino que come pan...!
G^a. No te mudes tantas veces,
Jila, que parece mal...
G^a. Parezca lo que quisiere,
yo me tengo de mudar.
G^a. Pues yo no puedo sufrillo.
¡Jesús! ¡Qué sudor mortal
me a dado! ¡Venga el doctor
y avisen al sancristán
¡Que me dobre luego al punto
y me acabe de enterrar!
Las piernas se me reñlan,
los brazos, otro que tal,
y los ojos se me an puesto
como agua de fregar...
¡Ay, que me caigo redondo!
¡Ay, que me a dado un gran mal!
¡Ay, que me muero de zelos!
¡Ay, que bobería, ay!
¡Traigan músicos, a ver
sí resuzito...!
G^a. Aquí están.
G^a. Canten un responso alegre,
que so muerto mui jobial.
Todos. De las mudanzas de Jila
qué enfermo que anda Pascual! (fol. 54r) (Bajar)
G^a. Echado está, que no ando,
y del dolor que me da
¿cómo he de sanar si es ella
la cura y la enfermedad? (Sale el vejete)
Vej. ¡Deo grazias!
G^a. ¿Quién va?
G^a. El doctor
que enbiasteis a llamar.
Vej. ¡Venga el pulso!
G^a. El pulso tome.
Vej. Estáis borracho, Pascual.
¿Eso qué tiene que ver
con el pulso...?
G^a. Es la verdad...
Vej. El yndicante me dice
que mui opilado estáis
de desdenes.
G^a. Mi color
se lo debió de yndicar.

(Desechas)

BAILE DEL TABACO Y CANDIL

(fol. 55v)

Tabaco	Candil
Garrapata	Golondrina
Lonbriz	Corneja
Dos honbres	

Salen todos

Garrap. Dame los brazos, Tabaco,
Tab. ¿Es posible que te vea,
Garrapata de mis ojos,
después de tan larga ausencia?
Can. Abrázame lonbriz mía,
otra vez y otras quarenta.
Lomb. ¡Que te veo otra vez libre...!
Can. ¿Y tú cómo estás, Corneja?
Corn. A tu servicio, Candil,
de verte libre contenta.
Tab. ¿Cómo te ba, Golondrina?
Golon. Bien, aunque estoy con gran pena
de pensar dónde pondré
casa aquesta primavera.
Tab. Pues pregunto: ¿por ventura
eres Golondrina nueva
para andar buscando casa
en Madrid, por la quaresma?
¿No tienes nidos antiguos?
Golon. ¿No ves que en ellos fui presa
y una Golondrina nunca
buelbe al nido que le quiebran?
Can. ¿Cómo os ha ido en Madrid?
Garrap. Todas estuvimos presas,
y a peligro de anegarnos
nos vimos en la galera,
mas. como vino buen tiempo,
se apaziguó la tormenta,
y, con buen viento, en Madrid
salimos a tomar tierra.
Can. Ya yo sé que quando estaba
hecho un gran río de fiestas,
para que en él os bañáseis
soltaron todas las presas.
Tab. Y aun se ve por lo que dize,
que, aunque es con causas diversas,
las saca la libertad
si la libertad las entra...
Mas contad vuestros sucesos,
para que con ellos tenga
entretenida la tarde.

(fol. 56r)

Garrap. ¡Vaya, mui enhorabuena!
Lomb. Pues, supuesto que a de ser
todos, escuchen y atiendan,
porque aora Garrapata
da señales de que empieza.
Garr. (Cant.) Queriendo tormento darle, (Por 4) (sic)
por un urto, a la Corneja,
sienpre estubo en un estado
aunque tubo muchas bueltas...
Lomb. El resistir el tormento (fol. 56v)
fue una hazaña mui discreta,
y aunque lo demás errase
sólo en esto andubo cuerda.
Garr. Por limpiadora de alajas
la hizieron ser labandera.
Corn. Ese ofizio no se da
a quien no prueba limpieza.
Lomb. El sustento la negaban,
de lo qual formaba quejas..
R.Tab. No podrían sustentarla,
pues la echaron a la piedra...
Golon. Tabaco, por un balcón,
entró a robar una tienda.
Garr. Para hazer mal, el Tabaco,
siempre por ventanas entra.
R.Tab. No negarán, por lo menos,
que gue habilidad mui nueva
el hazer que con Tabaco
quedase pobre una tienda...
Lomb. Garrapata hurtó a su ama
dos aracadadas de perlas.
Golon. Es propio de Garrapatas
asirse de las orejas.
Garr. Yo me ausenté, y por aquesto
me hizieron ser hilandera.
Can. Quien anda a monte no es mucho
el que andar a carro sepa. (fol. 57r)
Garr. A la lombriz azotaron
porque pescó una pollera.
Tab. Siempre a las Lombrices suele
hacerles daño la pesca.
Lomb. Que soy Lombriz de ymportancia
bien claro entenderse se deja (sic)
pues pesqué dozientas truchas
y me quedé mui entera.
Corn. Por no domar bien un potro
viniste a ser calzetera.
Tab. Así, quando en otro suba,
sabré tomar las carreras.
Garr. De plano contó sus culpas
al estirar de las cuerdas.
Tab. No entonó bien, pues le hizieron

Lemb. estar en los puntos diestra.
Un hurto hizo Golondrina
y se ausentó mui lijera.
Gclon. En haziendo su negozio
las Golondrinas se ausentan.
Cern. Con garabatos, Candil
robaba a todos su hazienda.
Tab. Siempre por lo garabatos
los Candiles se sustentan.
Gclon. Entre otras mil alajas
robó unas mangas de tela.
Garr. Así tendrá buenos brazos
si acaso a prentender llega.
Can. No se hable de ese modo
de Candil, señoras hembras,
que si llego a amohinarme
parará el gusto en pendenzia.
Tab. Pues, ¿cómo, Candil noturno,
hablas de aquesa manera,
sabiendo que con un soplo
te puede matar cualquiera?
Can. Tú, Tabaco, eres cuitado,
pues andas bendiendo arengas,
y en llegando la ocasión
de todos moler te dejás.
Tab. Que soy de altos pensamientos
conoze el que a mí se llega,
y que tengo muchos humos
dize luego a boca llena.
Lonb. ¿Qué ymporta? Si tan gallina
eres que en esas refriegas
no sabes bolber por tí
aunque picado te veas...
Tab. Señores, no me amohínen,
que si desenbaino aquesta
que soy tabaco de hoja
conocerán por las muestras.
Can. ¿No ves que soy yo Candil,
y si acaso a mí te azercas,
abrasándote te haré
que en Tabaco de humo buelbas?
Garr. ¿No te averguenzas de hablar
siendo tanta tu bajeza
que la jente de ymportanzia
no te admite en su presençia?
Car. Por eso él, aunque presuma,
tiene tan poca nobleza
que de rollo en rollo se anda
y en ninguno tiene piedra...
Tab. Ninguno de mí hable mal,
que si alguno con violenzia
llega a tomarme en la boca,
le hago escupir hora y media,

(fol. 57v)

(fol. 58r)

pero a él nadie le estima,
pues, cuando más le festejan,
como a carne que no sirve
del garabato le cuelgan.
Can. Tú mientes como Tabaco,
y no sabes lo que pescas.
Tab. Los Tabacos como yo,
de aquesta suerte se vengan.
Can. Aora verás, cuitado,
lo que en mí azero te espera.
Garr. ¡Ay, señores, que se matan!
¿No abrá quien paz los meta?
1ª. ¡Ténganse o tiraré a entranbos!
2ª. ¿Qué pendenzia a sido aquesta? (fol. 58v)
Can. En llegando uzedes, nada.
Tab. Ninguna en vuestra presençia.
Garr. Es, si saberlo yntentan,
que aquestos guapos
quieren bolberse liebres
siendo lagartos.
Tab. Y es, acabar el baile
por no ser largos,
antes que se estornude
con el Tabaco.

BAILE DEL JUEGO DE TRUCOS

(fol. 59r)

(Sale el G^a
con un taco)

G^a.
(Por 2)
(sic)

Aunque al tablado an salido
de todos ofizios muchos,
nunca e visto en el tablado
un garitero de trucos.
Aqueste juego pretendo
que aora me sirva de asunto,
declarando en sus partidas
lindas partidas al uso.
Ser garitero es ofizio
valiente por raro runbo,
pues puedo echar buenos tacos
sin juramento ninguno.
Discreto ofizio es también
y en esta razón me fundo,
pues el tratar con troneras
es pensión del buen discurso.
Aunque este juego es mui noble
algo travieso le juzgo,
pues aunque sea medio día
les quita la capa a muchos.
¡Muchacho, limpia la mesa!
¡Prevén la tablilla al punto,
y mira que me tantees
la gananzia, que no es lujo!
¡Venga, vengan apriesa!
¡Vengan apriesa!,
porque a todos espero
a mesa puesta.

Repr.

(Canta)

Dam. 1^a.

Señor, yo tengo un galán
tan miserable en estiemo
que no puedo ganar nada.
Usted lleva siempre el yerro.

G^a.

El azierto, señora,
será dejarlo,
porque el yerro es azierto
para un esclavo.

(fol. 59v)

(Buelta)

Galán 1^a.

Tan encubierta una dama
pretendo, que es maravilla
hallarla sin enbarazo.

G^a.

Búsquela usted por tablilla,
que las cosas ocultas
y mui tapadas,
por tablillas vezinas
suelen ser claras.

(Cruzado)

- Dam. 2^a. Cerrada me tiene un hombre
con más celos que comida,
y no es yqual el partido...
G^a. Usté a menester las ydas.
De las ydas, mi reina,
luego se valga,
y si buelbe, la buelta
será muy mala. (Encontradas)
- 2^a. Con una madre y un padre
que guardan mi dama bella,
¿qué partido tendré yo?
G^a. Partido de la tercera,
que en la fiera borrasca
no es mui mala la isla
de las terceras. (Corro)
- 3^a. A un ariero me ynclino
porque es en extremo largo.
¿Qué le parece el partido?
G^a. Que hará sus ydas por alto,
porque de un ariero
cosa es sabida, (fol. 60r)
son sus ydas por alto
por cuesta arriba. (Dos cruzados)
- 3^a. ¿Qué partido con mi dama
tendré, pues por pobre aora
estoy puesto a la verguenza?
G^a. Usté lleve siempre argolla,
que el que el puesto a adquirido
de la verguenza,
tiene argolla en la plaza
por grande empresa. (Bandas)
- 4^a. Una litera y un coche
para una legua, he pedido
a mi galán.
G^a. Carruaje
es ese en lenguaje línpio...
Y usté, reina mía,
mire y advierta
que un pollino bastaba
para una legua. (Desechas)
- 4^a. A una donzella muy pobre
quiero, con riesgo preziso...
G^a. Si usted no la llega abajo
lleva seguro el partido,
que el pronóstico dize,
según e oydo,

casamientos ynfluye
el signo de virgo...

(Dos corros)

Una vieja.

Pobre soy, señor, y vieja,
porque me a estafado un hombre
y díze que se a perdido.

G^a.

Aquesta bola arimóse...,

y así puede la vieja
mui sesentona
retirarse a los campos
de Baraona.

(fol. 60v)
(Eses)

Todos.

Acabémos el baile,
no le alarguemos,
que pareze este baile
cosa de juego.

G^a.

Acabémosle presto
todos en tropa,
por si un vítor mereze
de carambola.

(Acabar)

BAILE DEL LETRADO DE AMOR

(fol. 61r)

(Por L.B.)

- G^a. De los consejos de amor
soy abogado o juez.
Quien tubiere pleitos, venga
a tomar mi parecer.

¡Vengan todos y todas
las que adolezen!,
les daré los remedios
de defenderse.
- Salen todos. Pues ya salimos todos,
a ver si, como habla,
aplica los remedios
a nuestras desgrazias.
Y aunque así divididos
venimos en dos alas,
por achaques pesados
no buelan nuestras ansias.
Responda y no se asombre.
¡Eso es lo que me falta...!
- G^a. De mí poco se queja...
Todos. ¡Buena va la danza!
G^a. Pues mire qué le digo...
G^a. Ya oygo que me habla.
G^a. Pues escuche.
G^a. Ya atiendo.
G^a. ¡Venga de allá!
- (Repres.) G^a. ¡Pues vaya! (Buelta en el pues-
to)
Un espadero es mi amante,
y aunque díze que me adora,
le doy con la entretenida
hasta ver si se desoja.
- G^a. Dale luego la mano,
niña, a ese hombre,
porque ya no se usan
las guarniciones. (fol. 61v)
- G^a. ¡Vaya, vaya, vaya, vaya!,
que las puntas suplen
aquesta falta. (Buelta con la suya)
- 2^a. Yo quiero una pescadera
poderosa sin igual,
que es encarezzer su trato
querer hablar de la mar.
- g^a. Aunque tenga con ella
mucho cuidado,
le a de hazer cada cía
mil pesos falsos.

- (Encontradas)

(Dos carros)

(fol. 62r)

(Bandas)

(Desechas)

- darla azotea. (Corro grande)
- 4^a. Porque gusto de tocar
quiero bien a un guitarrero,
conque para ser mui rica
voy hallando ya ynstrumentos.
- G^a. Con quien tenpla terceras
mira lo que hazes,
que dará en pocos días (fol. 62v)
con todo al traste.
- 4^a. ¡Yerra, yerra, yerra, yerrai,
que todas sus acciones
pecan de cuerdas. (Eses)
- Todos. Pues, ¡tome en recompensa,
pues no a azertado en nada...!
- G^a. Jamás de las mugeres
he visto mejor paga.
- Todos. Acabemos el baile.
- G^a. Con menos voces.
- Todos. Acabémosle presto.
- G^a. Pues acabóse.
- G^a. ¡Ten, ten, ten, ten!,
que si nos dan un vitor
acaba más bien.

BAILE DE LA RONDA DE AMOR

(fol. 63r)

- G^a. Yo soy el Amor, Justizia,
que sale a rondar atenta,
y vengo solo, porque
conmigo no ay resistencias.
Es para que yo no llegue
qualquier prevención yncierta,
que hasta que puedan sentirse
dispongo que no me sientan.
En fin, soy como el dinero,
que aunque ocultarme pretendan
donde estoy mi calidad
no puede estar encubierta.
Que el Amor va de ronda,
hagan reparo:
miren no encuentre alguno
descaminado.
- (Sale la G^a con
arco y flechas)
- (Por 2,) (sic)
- (Rep.)
- Pena. Yo soy la Pena, y no a sido
dejarme, si alguien lo piensa,
así como quiera, aunque
me encuentre así como quiera.
- (Sale la Pena)
- Gusto. Yo soy el Gusto, que paso
por serlo con gran presteza,
y nunca me hallo cumplido
para que estimarme puedan.
- (Sale el Gusto)
- G^a. ¿Quién va a mí?
Pena. ¿Quién lo pregunta?
G^a. El Amor, que a rondar llega.
Pena. Yo soy la Pena.
G^a. No es mucho
ser lo primero que encuentra.
¿y tú quién eres?
- Gusto. El Gusto.
- (fol. 63r)
- G^a. Aguarda.
Gusto. No me detengas,
que voy de paso.
- G^a. ¿Qué propio
es en el amor que vea
la Pena con tanto espazio
y es Gusto con tanta priesa;
¿Este es auto o baile?
- Gusto. Quando
Pena. de moralidades sea,
no es el primero de burlas
que se halla hecho de veras,
y así no coja de susto
que es todo de esta manera.
Bolbed a dezir quién sois,
porque enbargaros es fuerza.
- G^a.

Gusto. Yo soy el Gusto...

Pen. Yo soy la Pena...

Gusto. Que mucho vale.

Pen. De mucho cuesta.

G^a. Ciego estoy de enamorado. (Sale el G^a como
Memoria, no te me pierdas. ciego y le gufan
Voluntad, gufame tú. la Voluntad, Me-
Entendimiento, ojo alerta. moria y Entendi-
¡Ay, Voluntad, yo he caído! miento)

Enten. Eso haze el andar a ciegas.

G^a. ¿Quién va al Amor?

G^a. Quién le tiene.

G^a. ¿Qué armas trae?

G^a. Las tres potencias.

G^a. ¿Van bien acondicionadas?

G^a. Eso se sabe con verlas.

Con piedad, ya que ronda, (fol. 64r)

mire estas armas,

que son algunas de ellas

de más de marca. (Cara a cara)

Memor. (Can.) Yo, la Memoria, le asisto
continuamente alagueña,
que a faltarle la memoria
tener amor no pudiera.

G^a. (Can.) Quede con la Memoria
para que pueda
no dejar olvidando
lo que se acuerda.

G^a. (Canta) No hagas falta, Memoria,
de el pensamiento.

Memor. (Can.) Sólo en mí se hallan faltas
al mejor tiempo. (Caras afuera)

Entend. (Can.) Yo, el Entendimiento, vengo
para que el reparo atienda
que son de amor las locuras
con entendimiento cuerdas.

G^a. ¿Con entendimiento quiere?

G^a. Sí, que sin él nadie azierta
por ver la veneración
pendiente de la prudencia.

G^a. Doile por perdido luego.
Usted no quiere de veras.
Por ropa de contravando
así el Amor le sentenzia:

(Canta) El que quiere y conserva
su entendimiento,
quiere con elegancia,
no con extremo.

G^a. Déjame, Entendimiento,

	no te me culpen.	(fol. 64v)
Enten. (Can)	Puede ser que no me halles cuando me busques.	(Buelta en el puesto)
Vol. (Can.)	Yo, la Voluntad, le hago que sin alivio padezca, porque no es amor, amor que mira a sus conveniencias.	
G ^a . (Canta)	Voluntad, no sea todo desagasajos; pruebe el pobre que quiere del pan y el palo.	
G ^a . (Canta)	Voluntad, ¿por qué a todos causas pesares?	
Vol. (Can.)	Porque quanto más sienten mayor me hazen.	(Cruzados)
G ^a . (Canta)	Dame, Amor, gusto y pena, pues que los tienes.	
G ^a . (Canta)	Mira cómo usas de ellos no se te quejen.	(Corros)
G ^a . (Canta)	Dime qué e de hazer, Gusto, para no errarlo.	
Gus. (Can.)	No juzgar que me tienes, pues es acaso.	(Bueeltas)
G ^a . (Canta)	¿qué he de hazer, dime, Pena, para agradarte?	
Pena (Can.)	Al tenerme, sentirse, mas no quejarse.	(Encontradas)
G ^a . (Can.)	Pues ya estás advertido de quien te avisa, dejar quiero la ronda para otro día.	(Por afuera y ala)
Mem. y Vol. (Can.)	Sobre todo es preciso que sufra y calle.	(fol. 65r)
G ^a .	Ya lo sé.	
G ^a . y Pena	Pues con esto se acaba el baile.	(Bajar y reverenzia)

BAILE DE LA BODA DE POBRES

Músicos. A las bodas de Merlo,
el de la pierna gorda,
con al hija de el ciego,
Marica la Pindonga,
se juntaron alegres
quantos pobres y pobras,
de las puertas del Prado
en sus caúrdas moran. (Sale una tapada -
de pobre y un es-
tudiante gorrón)

Muj. Aquí la boda ha de ser.
Estud. Por aquí a de ser la boda.
Muj. Yo juzgo que a de aver fiesta.
Estud. Y creo que a de aver sopa.
Muj. Mas, ¿no es aquel el bribón?
Estud. ¿No es aquella la bribona?

Mug. Preziándose de labia
(Canta) con sotanilla corta,
que con el quidan pauper
los bodegones ronda,
Estud. que pide çeçeando
(Canta) a qualquiera que topa
para un marido preso,
con parte que perdona... (fol. 65v)
Servidor, señora estafa...

Mug. Seor bribón, servidora...
Estud. Dúrale todavía,
(Canta) con susto de buscona,
pedir para una bula
que eternamente compra.
Muj. Y dúrale, mudando
(Canta) el traje y la parola
una muger parida
que tiene a todas horas...

Estud. Sacaliña de antuvión.
Mug. De caso pensado droga.
Estud. Fantasma de las esquinas.
Mug. De los bodegones gomia.
Estud. Conmigo boqifrunzida.
Mug. Conmigo zampalimosnas. (Sale el manco y todos
los demás, como dije-
ren los versos).

Músicos. Quando, por una calle,
el Manquillo de Ronda,
entró dando chillidos
recojiendo la mosca.
Manco. Al poble, nobles cristianos,
den su bendita limosna,
por las tres neçesidades
y por otras tres mil cosas.

Estud. Dejemos nuestra pendencia,
que de los pobres la tropa,
viene tendiendo la raspa
para celebrar la boda.
Mug. Ya se asoma la Gallega...
Estud. Esa, ¿quándo no se asoma?

Músicos. Con niños alquilados, (fol. 66r)
que de continuo lloran,
a poder de pellizcos, (Sale la Gallega)
por lastimar las bolsas...

Manco. La pordosiera pelgaria
ya se ba juntando toda.

Mús. Colunpiado en muletas
y debanado en sogas,
Juanazo se venía
profesando de horca... (Sale Juanazo)

Juanazo. Den a este pobre tudillo,
si pueden, almas piadosas,
de pan aunque sea una ogaza,
de vino aunque sea una aroba.

Mug. El hambre trae conpunjida,
y así trae la sed debota...

Estud. Con el mosto en la cabeza
viene chorreando monas.

Mús. Debanada en la manta,
la Irlandesa Polonia,
con pasos tartamudos
y con la lengua coja... (Sale la Irlandesa)

Mug. Relánpagos son de /esquibios/
quantos por la vista arroja,
y aunque es tenpestad sin agua,
mui cargada trae la cholla.

Gall. ¿Oyes, Manquillo? Ya llega
disimulando roñas.

Mús. En un carretonzillo,
y al cuello unas alforjas,
Pallares con casquete,
y torzida la boca... (fol. 66v) (Sale Pallares)

Manco. De la noche a la mañana
ay pobres que echan carroza...

Pallares. Con su limosna, cristianos,
aqueste pobre socorran;
aquí, en un aire corruto,
le tulló las pepitorias.

Estud. Pero le dejó la lengua
para un sábado de monas...

Gall. Anjela la ciega viene.

Juanazo. Bien las lástimas entona.
 Irland. Tentando anda como diablo.
 Estud. Es un demonio la moza.
 Mug. Bien ven ustedes que es ciega,
 pues ve como una persona ... (Sale la ciega)

Ciega. Manden rezar, señores,
 de la Virgen de Atocha,
 de el Angel de su Guarda,
 la plegaria sea sorda.

Manco. Los nobios vienen.
 Estud. Y viene
 el novio con la faz osca...

Mús. Mui sonbrero a la fiesta,
 y al banquete muy gorra.

Estud. ¿De qué venís tan moíno?
 Novio. ¿No veís que traigo a mí costa
 (Canta) la nobia, de contado,
 y en relación las joyas?

Irland. Orrible la nobia viene.
 Mug. Es muy puerca, pero boba,
 (Canta) y trae almidonada
 la cara y no la toca.

Nobia. ¿De qué estás tan amarilla? (fol. 67r)
 ¿No adviertes que traigo aora
 jesto como quien prueba
 marido por arrobas?

Pallares. Festejemos, con un baile,
 el consorte y la consorta.

Gall. Las cojas, ¿qué an de bailar?
 Juanazo. ¿Qué an de bailar? La Chacona...
 Mug. Lo que puede hacer un toro
 lo podrá hazer una boda...

(Canta) Muchos años se gozen (Toquen la Chacona y
 tan lindos nobios. cantan por ella y en
 Nobia. ¡Miren qué lindo garbo! lugar de rep. bailan
 Nobio. ¡Miren que rostro! al mismo son sin can
 (Cara a cara) tar)

Gall. No pudo hazerse boda
 de más azierto.

Nobia. ¡En los infiernos arda
 Nobio. quien tal a hecho! (Corritos)

Nobia. Que me ayan casado
 con este mastín...
 ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay,
 pobrezita de mí!

Nobio.	Vos sois quien ladráis, mordéis y gruñís. ¡Ay, ay, ay, ay, ay. ay, pobrezito de mí!	(Corro grande)
Mug.	Los dos son para en uno, bien se conoze, pues hasta en lo que gruñen están conformes.	
Nobia.	¡Oh, qué lindo cuadro!	(fol. 67v)
Nobio.	¡Qué lindo país!	
Los dos.	¡Ay, ay, ay...etc.	(Bandas)
Mug.	Demos fin los pobres al baile y boda, pidiendo que algún vitor den de limosna.	(Desechas)
Nobia.	Y si no, llorando, bolberé a dezir: ¡Ay, ay, ay, ay, ay, ay, pobrezita de mí!	

BAILE DE LA RASTRERA Y LA PESCADERA (fol. 68r)

Música. De una pescadera vive
mui enamorado Sancho,
a quien haze, por su gusto,
una rastrera su gasto.
Para reñir estos celos
vienen las dos al tablado,
porque, sin darse a partido,
quieren entero a su guapo.
¡Etelas ya cómo llegan
entranbas, paso entre paso!,
y miren que la rastrera
es muger de garabato.
Para no errar el encuentro
se miran de arriba a abajo,
pero ya la pescadera
la ha sacado por el rastro.

Oyganlas, que es el modo
con que se tratan,
el que más de ordinario
se usa en sus tablas.

Pesc. Oyeme qué digo, reina.
Rast. Yo, Mari-espino me llamo.
Pesc. No me entiende...
Rast. No la entiendo...
Pesc. Pues diréselo cantando.

Rast. (Can) Si algo quiere dezirme,
no me lo cante,
porque en toda mi vida
gasté romanzes.

Pesc. ¿Conoze a Sancho?
Rast. Sí, pienso...
Pesc. Pues por quenta de ese hidalgo
corro yo. (fol. 68v)

Rast. ¿Corre?
Pesc. Sí, corro...
Rast. Pues verá qual yo la paro...

Pesc. (Can) Danme poco cuidado
sus bernardinas,
aunque traiga la guarda
de la cuchilla.

Rast. A ese mozo de quien habla,
le hablo yo.

Pesc. Mucho me espanto,
porque en mi vida le tuve
por mozo tan mal hablado.

Rast. (Can) La mal hablada es ella,
pese a su cara,
pues, tratando en lenguados,
es deslenguada.

Lo que haze al caso, es que sepa
que con él mi hazienda gasto.

Pesc. Pues él no haze caso de ella,
no debe de hazer al caso.

Rast. (Can) ¡Ay, que a dado en donosa
la pescadera!,
mas, por Dios, que no save
lo que se pesca.

Pesc. ¡No lebante caramillos,
sino váyase a la mano!

Rast. Para darla dos reveses...

Pesc. Mejor entiende de tajos.

Rast. (Can) Por si acaso no save
con la que trata,
sepa la pescadera
que no soy rana...

Pesc. Pues, ¡por vida de la cara (fol. 69r)
de negra!, que, si me enfado,
he de hazer de su copete
cintas para mis çapatos.

Rast. (Can) Aquí, truchas la esperan,
por vida suya.

Pesc. (Can) Sí, que a mí que las vendo,
me dará truchas...

Rast. Yo así castigo atrevidas.

Pesc. Yo así desverguenzas pago. (Enbístense y sale -

Sancho. ¿Sobre qué son esos golpes? Sancho)

Rast. Estos son sobre los dados.

Sancho. No aya más, por vida mía.
Cuéntenme lo que a pasado,
y después yo les prometo
que hable como un tordo Sancho.

Rast. Dize muy bien.

Pesc. Es muy justo
que, de lo que aquí a pasado,
le dé un tanto cada una. (Danle)

Sancho. No lo dije yo por tanto...

(Canta) De todo lo que pesan
mal, en el año,
sólamente los golpes
dan bien pesados.

Rast. ¿Y se queja? ¡Pues aguarde,
el pícaro traidorazo!

Pesc. ¿Tú, con otra?
Sancho. ¿Tú, con otra?
De esta vez me dejan calbo...
(Canta) Cuéntenme su disgusto,
pues, por savello,
me an tenido colgado
de los cabellos. (fol. 69v)
Pesc. (Can) Si de ser cosa suya
tanto blasona,
ella puede contarle,
pues que le toca.
Rast. Digo que yo me enfadaba
de ver que, con osadía,
esa dema sea la baba
que él por su quenta gastaba
lo que a mi quenta comía;
y que Sancho era cabal
el blanco de su desdén;
yo le dije: no era tal;
ella lo llevó mui mal,
mas después llevó mui bien.
Asíla porque me asíó.
Díla unos quantos, mas ya
lo que fue se me olvidó,
que una muger como yo
nunca quenta lo que da.
Todo, al fin, según arguyo,
es que esa buena muger
da en decir que Sancho es suyo;
yo le digo que es mi cuyo,
y es sobre cuyo a de ser...
Pesc. Mío ha de ser.
Rast. Eso no.
Sancho, como ynteresado,
diga a cuál más se ynclinó.
Sancho. A ninguna, porque yo
si soy carne ni pescado.
Pesc. No entendí que Sancho era
tan pesado en darme comos...
Sancho. Si soy pesado, ¿qué espera?
Llevaráme la rastrera,
que tiene mejores lomos. (fol. 70r)
Pesc. ¿Eso díze?
Sancho. Y con razón...
¿Quiere que yo me descarne?
Pesc. Pues mirenlos cuáles son:

Sancho. ella rastrera y él ladrón...
Pues seremos uña y carne.

Rast. Sancho, degémosla ya.
Ten paz, no se te dé nada.

Pesc. Y mui buena paz tendrá
con una muger que está
todo el año encarnizada...

Rast. Por más que quiera espantalle,
conmigo tiene echo el rancho.

Pesc. Yo bien quisiera lleballe...

Rast. ¿A quién?

Pesc. A Sancho.

Rast. Pues calle,
que al buen callar llaman Sancho...

Pesc. Me conformo. Y es mui justo
que, de el pasado disgusto,
cese ya la desazón.

Sancho. Ahora digo que son
mugeres de mui buen gusto.

Pesc. Las vijilias se pierde
lindas anguilas.

Rast. El más quiere mis fiestas
que sus vigilias.

pesc. Como flores, tubiera
vusté salmones.

Sancho. Tienen muchas espinas
aquestas flores. (fol. 70v)

Pesc. ¿Qué tiene la rastrera?
¿Por qué le agrada?

Sancho. Tiene, sin guardaynfante,
mui lindas faldas...

Pesc. ¿Por qué quiere rastrera?
¡Dígalo, acabe!

Sancho. Porque tiene, a mi gusto,
mui lindas carnes...

BAILE DE LA SEÑORA INES

(fol. 71r)

- G^a. Por las señas que yo traigo, (Sale el G^a. solo)
en mi modo de entender,
ésta pienso que es la calle
de la Murga. Sí, ésta es.
¿Ve allí una confitería,
dos sastres y una muger
que vende vestidos viejos?
¡Boto a mí, que la azerté!
¡Válgate el diablo por tono,
si acabo de dar con él!
Aora bien, desde esta esquina,
de aquí arriba enpezaré.
¡A, pecador! ¡A de casa!
¿Quién anda ay?
- G^a. Yo.
G^a. ¿Quién es?
G^a. ¿Qué quiere, hermano?
- G^a. ¿Yo, hermano?
¡Por Dios, que lo mire bien,
que no he tenido yo hermana,
desde que a que me casé,
sino una hermana de un tío
del padre de mi muger!
Famoso ganso, ¿a quién busca?,
le digo.
- G^a. Yo lo diré.
G^a. Pues acabemos.
G^a. ¿Sabrá
darme razón su merzed
si acaso vive aquí un tono
que llaman Señora Inés?
- G^a. ¡Buena frialdad, por mi vida!
¡Váyase con Dios!
- G^a. Sí haré,
que aun bien que ay aquí otra casa,
y el hombre que busco es
Señora Inés, tono a quatro...
Luego, que yo la erraré...
Tono a quatro... Sí, ¡pues ea!,
bien fácil es de entender:
yo lo he preguntado a uno,
falta preguntallo a tres.
¡Dios conmigo, y a de casa!
¡Ao! ¡A de casa!
- 2^a. ¿quién es?
G^a. ¿Quién, yo?
2^a. ¿Qué quiere?
G^a. ¡Oyga el diablo,

qué amiguita de saber
apareze la tal señora.
2^a. ¿A quién busca?
G^a. ¿Diga usted?...
2^a. ¡Acabe!
G^a. ¿Vive aquí un tono
que se llama Señora Inés?
2^a. ¡Viene loco!
G^a. ¿No es aquí?
3^a. Pues eso dejas perder... (Salen todos)
(Antonia, Luisica, María)
G^a. Nada hay perdido,
pues con Alfonsa le veis,
preguntándole sin duda
lo mismo que a mí.
4^a. ¡Pardiez!,
que el hombre sin duda es simple, (fol. 72r)
y nos a de entretener
el cansancio de el ensayo.
3^a. Llamémosle acá.
G^a. Ahora bien:
ello... no vive aquí el tono
que llaman Señora Inés...
Preguntemos más abajo.
G^a. ¡Adiós, señora!
¡Bolbed!
No le dejes yr; deténle,
y tráele acá, que a de aver
brava fiesta, que es un simple,
y hemos de reír con él
un rato.
2^a. ¡Oye, amigo!
G^a. ¡Amigo!
Todos. ¡Amigo, amigo!
G^a. ¡Pardiez,
que tengo muchos amigos
sin echallo yo de ver...!
¿Es amí?
Todos. Sí, venga acá.
G^a. Vengo acá, mas será bien
saver antes, porque tengo
muchísimo que hazer,
si son ustedes el tono
que aunque me an dado notizia,
por mano de quien lo sé,
que es tono no más que a quatro,
¡pardiez!, no repararé
en llevármelos conmigo, (fol. 72v)
aunque sean cinco u seis.
G^a. ¿Ay más rara bobería?
2^a. ¡Venga acá! ¡Dése a entender!

- G^a. ¿Cómo se llama a quien busca?
¿Qué quiere y de dónde es?
Una, dos, tres, quatro cosas,
y a todas responderé,
que aunque so del campo, todo
se me alcanza... Digo, pues,
que so capataz én totun,
y que vivo mal o bien
en un cortijo, que cae
todos los días del mes
junto a otro que cae del mío,
lo que no se tiene bien.
Por San Miguel de septiembre,
yo, mis hijos, mi mojer,
a la demás jente, hazemos
al bendito San Miguel
una fiesta jobilante
que no tiene más que ver.
Díjomos el otro día
un crérigo de Xerez,
que suele yr a dezirnos
la misa antes de comer,
que estuvo aquí en días atrás,
pero que delante de él
oyó cantar no sé dónde,
en casa de no sé quién,
Señora Inés, que es un tono
que haze saltar y correr,
y que como yo le hallara,
no podía disponer
para el día de la fiesta
de mi santo San Miguel
mejor cosa que este tono
que llaman Señora Inés.
G^a. El hombre tiene razón.
Vení acá, conozereís
ese tono por las señas,
si os damos notizia de él.
G^a. Vaya su merzé diziendo
sobre ese punto, que aunque
del tal tono yo hasta aora
no sé si hombre o mujer,
puede ser que le conozca.
2^a. Pues, decid: ¿acaso es
uno que dize: Inesilla
mal contenta...?
G^a. Sí, ¡pardiez!,
Inesilla es una niña,
conque aquí hemos menester,
para que sea gran tono,
una Inés mayor que un buey.

(fol. 73r)

G ^a .	¿Es acaso otro que dize:	
	Ojo a los ojos de Inés?	
G ^a .	¡Que no, señora, no es ese!, que aunque más ojos le den, con el tono que yo digo, sé que no tiene que ver.	
Hom. 1 ^a .	Aguarde, que cosa grande, aunque / no sé / glosó bien; sin duda que es el que dize: A Nise adoro, y aunque...	(fol. 73v)
G ^a .	¡Qué anises, que era yo el tono para acabar de comer...!	
G ^a .	Pues mire más, que apostamos que le azierto de esta vez.	
	¿Save bailar?	
G ^a .	A Dios grazias, lo que es bailar, sé también, aunque no lo hize en mi vida como cantar y tañer.	
G ^a .	Pues póngase ay, que aora un compañero se fue y hemos de ensayar un baile, y ¡cuidado!, que a de ver cómo damos con el tono.	
G ^a .	¡Qué mentira tan cruel: En el baile ví a Menguilla...! Ya le he oydo yo otra vez..., pero Inés, en el baile, es cosa que yo no la he de creer.	
Todos.	¡Ea! Oyga y calle.	
G ^a .	Oygo y callo.	
Todos.	Pues, ¡baya y hágase bien!: Señora Inés, si no ha visto lo que me haze padezer, mire usté: yo me contanto sólo con que mire usté.	(Cantan esta copla a 4)
G ^a .	¡Jesús, Jesús! ¡Berbuncaro! ¡Boto al diablo que le hallé! Esto es hecho, cavalleros; lo que aora falta que hazer, es que me lo canten todo en un priego de papel, de palabra o por escrito. Y ¡adíos!, con esto me yré más contento, más contento, y más contento, también.	(fol. 74r)
G ^a .	Oyga y calle, que este tono, el que le ha de merezer, a de oyr y callar, puesto que dize la letra de él:	(Atravesados)
(Canta)	Mire usté, yo me contento...etc.	(Cruzados)

- G^a. Bien; pero pregunto aora,
para savello después,
¿qué quiere dezir la copra
con: Mire usté, mire usté...?
- G^a. Es que un galán, de una dama
enamoraba el desdén,
y para obstentar que amaba
tan atento, y tan cortés
que era para él el mirar
bastante favorecer,
la dijo amante y rendido,
dando su pena a entender:
(Canta) Mire usté, yo me contento...etc.
- G^a. Todavía está en duda,
porque tanto: Mire usté... (Bueeltas los
se me haze enfecultoso. de enmedio y
cruzado)
- 2^a. Pues oygame: el caso es
que se sentó una donzella, (Las guías, con
en su ventana, a coser; (fol. 74v) paradas)
un mozo, desde la suya,
la vió, parezióle bien,
y para que de pe a pa,
más claro que el A.B.C.,
le entendiese ciertas cosas
que él avía menester,
la empezó a hablar por la mano
ella empezó a responder,
y como para entenderse
era fuerza mirar bien,
quando ella se descuidaba,
luego le dezía él:
(Canta) Mire usté, yo me contento (Bandas) (1)
sólo con que mire usté.
G^a. Pues yo, si tubiera dama, (Desechas) (1)
no hiziera eso.
- 2^a. ¿Pues qué?
- G^a. Irme derecho a su casa,
llamar, entrarme, y cojer
y sacar un dobronzilla,
enseñársele, y luego dezille, (Bueeltas en + y pa/
quedándome yo con él: r, a/adas en ala)
Mire usté, yo me contento...etc. (Desechas)
- G^a. ¿Eso se haze con las damas,
simple? ¿Pues no echa de ver (Vueltas) (2)
que suelen sentar la mano (Y desecho)
a quien da tantico pie?
G^a. ¿Y eso es razón?
- 3^a. Y mui grande,
porque si un mal prozeder
fuera de las nuebe, es nada;
bien pueden llegar a diez
los cuidados con que a ratos (fol. 75r)

- (Canta)
 G^a. se entretenga una mujer,
 y aunque en el hurto la cojas,
 bien puede dezir también:
 Ya se ve que yo no tengo
 sino lo que ya se ve... (Vueltas)
 Y pregunto yo: ¿si fuera
 yo el despreciado, y denpués, (sic)
 esto que llaman cansar,
 se redujera a moler,
 y sobre dar unas cozes
 pusiera pies en pared,
 en pasándome el enojo,
 no diría yo también:
 Ya se ve que yo no tengo...etc. (Bueitas, dese-
 chas las guías
 y ++ en medio
 /conpa / ado)
 4^a. Y dígame si encontrara
 alguna dama por quien
 penaran el pan y el palo,
 de estas que tienen, tal vez,
 uno para sustentar (3)
 y otro para defender,
 y después de tantos fieros
 le dijera: ¡tenga usted,
 que es muchísimo tentar
 y no ay sobre qué caer...!
 Y aunque enojadito esté,
 puede ser que no me mate
 si haze lo que puede ser.
 (Canta)
 G^a. Oye usted, mire: ¿en tal caso
 save lo que hiziera?
 4^a. ¿Qué?
 G^a. Ay en el mundo dos cosas,
 que en mi modo de entender,
 andan matando los honbres (fol. 75v)
 por siempre jamás, amén;
 estas son por anbas partes,
 el médico y la mujer.
 Pues ¡buen remedio! Si ay dama
 que anda conmigo cruel,
 llamo al médico y la d/e/jo
 porque aqueste mal /o/ bien
 mientras da a Dios y a ventura
 dragmas cinco y /nuzias / seis, (Desechas)
 (Canta)
 G^a. puede ser que no me mate...etc.
 Digo, no sé si me esprico,
 juzgo que he quedado bien...
 G^a. Yo quedo mal hasta tanto
 que podamos conozer
 si aqueste auditorio,
 a quien se ha erejido en fe
 de su grandeza, el obsequio
 de esta tarde merezer,
 nos deja no la atención,

(Canta)	la lástima sí, pues es piedad que busca la pena de no haber servido bien. Y pues en mí es el pesar tan noble, atento, y cortés, sentiré que no le guste todo lo que sentiré.	(Fuera)
---------	--	---------

-
- (1) Aparecen en el Ms. tachadas: 'Bandas' entre recuadro; "De-sechas", sin recuadro pero también tachado.
 - (2) "Vueltas" está tachada.
 - (3) En esta parte del folio figuran estos dos versos:
"aunque me dijeran luego / mala condición tenéis", pero ni
guna indicación más...

BAILE DE LAS MENTIRAS

(fol. 76r)

Verd. La Verdad y el Desengaño (Salen dos mujs. -
salimos, de mascarillas, que son la Verdad
a rondar toda la corte, y el Desengaño, -
y en ella aprender mentiras. con mascarillas)

Desen. La cárcel de el Desengaño
ya queda bien prevenida,
y a de llenarse, que está
a muchos años vazía. (Sale una dama y -
Sí, estará Don Juan en casa... una vieja con to-
¿Quién va? ca y antojos)

Dama. Es tía y sobrina.
Verd. Eso es enbuste. (1)
Dama. No es tal,
porque esto es cierto.

Verd. Es mentira.
Vieja. ¿Quién lo dize?
Verd. La Verdad.
Desen. ¡Venga presa!
Vieja. El por qué digan.

Verd. Porque usted no es su tía,
que es su tercera,
y anda engañando a todos
con esta treta.

Vieja. Tercera, sin ser tía,
no es gran bajeza,
quando en la corte ay primas
que son terceras.

verd. y Des. ¡Vaya a la cárcel, presa
del Desengaño!, (Dúo)
donde el delito pague
de aver terziado.

Venga a la cárcel, venga
la sobrinita. (fol. 76v)

Dama. Miren que soy donzella.
Verd. Eso es mentira,
porque echar usted galas,
tan a menudo,
suena mal, no teniendo
rentas ni juros.

Las dos. ¡Vaya a la cárcel, vaya!, (Dúo)
pues tiene treta
para engañar a todos
sin ser donzella.

Verd. ¿Quién va? (Sale un galán
Galán. Un cierto galán con cairel)
de los que en la corte brillan

sin arte alguno, pues soy
galán perfecto.

Verd. Es mentira.
Galán. ¿Quién lo dice?
Verd. La Verdad.
Desen. ¡Venga preso!
Galán. El porqué digan.

Verd. Porque un galán perfecto
no necesita
de ponerse caireles,
ni pantorrillas.

Galán. Como el ser tan pelones
nos viene a pelo,
por no andar en pelillos
cairel traemos.

Las dos. ¡Vaya a la cárcel, preso (Dúo)
del Desengaño!,
pues se pela por pelos
de otro pelado. (Sale un bufón)

Verd. ¿Quién va?
Buf. Soy un hombre honrrado
que campo con bizarría (fol. 77r)
muchos señores me estiman
y me dan su lado por
cavallero.

Verd. Eso es mentira.
Buf. ¿quién lo dize?
Verd. La Verdad.
Desen. ¡Venga preso!
Buf. El por qué digan.

Verd. Porque, aunque los señores
le dan su lado,
es por bufón, y piensa
que es por su garbo.

Buf. Ser Bufón en la corte
no es vituperio,
pues ya no se haze caso
de otros sujetos.

Las dos. ¡Vaya a la cárcel, preso (Dúo)
del Desengaño!,
quien por vano se prezia
de andar hinchado. (Sale un asen-
tiata)

Verd. ¿Quién va?
Asen. Un hombre de bien.
Desen. ¿Qué ofizio tiene?
Asen. Asentista,
que de aver quebrado estoy
muy pobre.

Verd.	Eso es mentira.	
Asen.	¿Quién lo dize?	
Verd.	La Verdad.	
Desen.	¡Venga preso!	
Asen.	El porqué digan.	
Verd.	Porque son como el fénix, los asentistas, que en quebrando renazen de sus cenizas.	(fol. 77v)
	Como del mar las conchas, son nuestras quiebras, pues quebradas se topan llenas de perlas.	
Las dos.	¡Vaya a la cárcel, vaya! que es bien se prenda quien, por quedar más sano, quebrar se deja.	(Dúo)
Mundo.	Soy el Mundo, Verdad, protector de las mentiras, y así las vengo a soltar, pues son mis favorecidas.	(Sale el Mundo, de barba)
Las dos.	Por tus sinrazones, Mundo, andamos con mascarillas.	
Mundo.	Salid todas, y en un baile festejad con alegría la Verdad y el Desengaño, aunque sois sus enemigas.	(Salen todos)
Todos.	Pues lo manda el Mundo, ¡vaya de baile!	
Las dos.	¡Vaya!, pues él lo manda, y háganse las pazes.	(Repiten)
Vieja.	Pues que pasar no puedo sin ser tercera, amiga, en este caso, ¿qué me aconseja?	(Cara a cara)
Verd.	Pues que pasar no puede sin ese ofizio, azotes y corroza le pronostico.	(Cruzados)
Dama.	Si a mí todos me quieren, y rompo galas, ¿Qué e de hazer, me aconseje, si esto me falta?	(fol. 78r)
Verd.	Si no tiene verguenza, siga su suerte, porque sola es dichosa quien no la tiene.	(Corros)

Galán. Si no gusta que traiga
pelo postizo,
moriré de contado
si me lo quito.

Verd. Pues pelo y pantorrillas
no a de quitarse,
por muñeco se venda
de escaparate. (Bandas)

Buf. Pues bufón de la corte
la perjudico,
dème usté, si le plaze,
otro exercício.

Verd. El ser bufón prosiga,
que, en este siglo,
sólo medran bufones
y entremetidos. (Desechas)

Asen. Pues usté me moteja
de haber quebrado
un consejo le pido,
para enmendallo. (fol. 78v)

Verd. De haber quebrado tenga
gran alborozo,
pues todos los quebrados
son venturosos. (Por afuera y ala)

Asen. Señora Verdad, mire.

Verd. ¿Qué?

Asen. Mire.

Verd. ¿Qué, qué?

Asen. Mire que me mata
porque su donaire...

Verd. ¿Qué dize?

Asen. me cautiva el alma.

Verd. ¿Qué, qué?

Asen. Me derrito...

Verd. ¿Qué, qué?

Asen. Y me fago

Verd. ¿Qué?

Asen. una mermelada...

¡Y vaya que vaya, vaya que vaya
ese desgarró con que me mata! (Corro grande)

Verd. Si por mí se muere...

Asen. ¿Qué dize?

Verd. No lo diga a nadie,

Asen. ¡Qué bueno!

Verd. Porque si lo dize,

Asen. ¡Qué lindo!

Verd. podrán...

Asen. ¿Qué?
Verd. Arañarme.

Asen. ¡A, señora, qué dize;
Verd. Lo que e dicho.
Asen. ¿Qué?
Verd. Podrán...
Asen. ¿Qué?
Verd. Arañarme.
Asen. ¡A, señora...!
Verd. Quien se pica y repica, picado se queda
 si no se despica en la misma moneda,
 esto sí que es chanberga del uso,
 esto sí que es del uso chanberga.

-
- (1) Hay aquí una llamada en forma de cruz, lo mismo en el v. anterior 'ha muchos años vacía', y a continuación estos cuatro versos dichos por la Verdad: "De mascarillas salimos/ porque en la corte peligran/ la Verdad y el Desengaño/ mientras el engaño priva"/...La misma letra...pueden figurar, por tanto, después de 'Ha muchos años...'".

BAILE DE LA FORASTERA EN LA CORTE

(fol. 79r)

(Sale la G^a y canta lo siguiente por el tono del desmayo)

(Por L.)

G ^a .	Forastera a la corte me vengo, por si acaso puedo fortuna adquirir con mi cara, pues sólo en la corte se estima el donaire y el garbo gentil.	
Sale el Amor.	Si en la corte, bellísima dama, tu donaire yntenta las almas rendir, yo soy el Amor, que, con flechas de oro, te haré venturosa en mi amante lid.	
Sale el Interés.	Si en la corte, forastera hermosa, tu garbo pretende fortuna adquirir, yo soy, si lo ygnoras, el puro Interés, qué haré, si me sigues, tu suerte feliz.	
Sale la Corte. G ^a .	Yo soy, bella dama, la Corte. ¿A quién buscas? ¿Qué yntentas? ¿Qué aspiras? ¿Qué quieres de mí? Ser tu cortesana, por ver si consigue propizia fortuna mi suerte infeliz.	
Corte.	Si dichosa en mi centro quisieres lograr lo que muchas saben conseguir, no al amor te rindas, pies pasan las que se enamoran pobreza civil, sigue el bando del puro ynterés, donde amor con arte se save finjir, y serás, no queriendo a ninguno, de todos querida, con maña y ardid.	
Amor.	¡Ah de mi bando! ¡Galanes, salid al cortejo!	(Salen el cor- tesano y el - soldado)
Los dos.	Obedientes salimos, Amor, a tu llamamiento.	
Interés.	¡Ah de los míos! ¡Salid a tal despeno!	(Salen el G ^a ., y otro tuerto y - otro corvado)
Los dos.	Aunque torpes, para cotejarla nos sobran dineros.	
Corte.	Formen los competidores su amante festejo a esta dama, que, por forastera, lo está mereciendo.	(fol. 79v)
Todos.	Formen los competidores...etc.	(Caramancheles - partidos)
Cortesano.	Yo soy, mi reina, un amante galán discreto, si me admite, será regalada con dos mil requiebros.	
G ^a .	A su gala me ynclino, pues tiene tan lindo despejo.	

- Amor. Norabuena te dan mis aplausos
por tan buen azierto.
- Corte. No te ynclines, que, aunque es tan galán,
no tiene dinero,
que los pobres son feos y torpes,
son bobos y nezios.
- Todos. No te ynclines...etc. (Cruzado en medio y
guías por afuera)
- Corcov. Aunque soy corcobado, mi vida,
soy rico en extremo,
y se esplica mi amor con doblones,
en ves de requiebros.
- G^a. No me ynclino a quien, por disforme,
le miro ynperfecto,
y, aunque es rico, más quiero de un pobre
la gala y despejo.
- Corte. Que te pierdes, mujer, si no admites
su amante festejo,
que el que tiene que dar, es bizarro,
galán y discreto.
- Todos. Que te pierdes...etc. (4 en medio y
esquinas afue-
ra y vueltas)
- Sold. Si me admites, yo soy un soldado
que por mi respeto
canparás, y serás respetada
de cuantos nazieron.
- G^a. Al soldado de ynclino, pues tienen
tan jentil despejo,
porque muchos golillas de garvo (fol. 80r)
se an buelto chambergos.
- Corte. No le admitas, porque los soldados
son pobres profesos,
y no dan, sino son pesadunbres
en vez de dinero.
- Todos. No le admitas...etc. (Esquinas en medio
y los demás afue-
ra y bueltas)
- Tuerto. Aunque tuerto me veis, niña mfa,
soy fino y atento,
y a quien amo, con puros doblones
regalo y festejo.
- G^a. No me ynclino a quien, cuando mira,
no mira derecho,
y a quien es basilico en ayunas
no admite mi afecto.
- Corte. Que te pierdes, mujer, si no admites
su amante cortejo,
que los tuertos, con oro desmienten
mayores defectos.



- Todos. Que te pierdes, mujer...etc. (Cruzados atra-
G^a. ¿Pues que e de hazer, si me ynclino -vesados.)
al galán chanbergo,
y del tuerto el dinero codizio,
aunque le aborrezco?
- Corte. Admitillos, pues anda en estilo,
entranbos a un tiempo,
el chambergo que sea del gusto,
y del gasto el tuerto.
- G^a. ¿Y si en casa se encuentran los dos
y todo lo pierdo,
qué disculpa e de dar al del gusto
en tan grande aprieto?
- Corte. Que el del gusto lo sepa y lo calle,
pues come del tuerto,
y el galán que dinero no tiene,
tenga sufrimiento.
- Todos. Que el del gusto...etc. (Por afuera y ala)
- Corcov. Quien a dos admite (fol. 80v)
admitiera ciento,
y de ser su amante
no me desespero,
que aunque soy corcovicorcovicorcobado,
tengo doblones a su mandado.
Y tope que tope, tope que tope,
las paradillas de mis doblones. (Cruzado redondo)
- G^a. Si uzé galantea,
mi rey, con doblones,
rendirá las almas
y los corazones,
que aunque soy picaripicaripicarilla,
tengo primores de agradezida.
Y para que pare, pare que pare,
las topadillas de mi donaire.

BAILE DE LA TENDERA DE AMOR

(fol. 81r)

(Por cruzado)

G^a. Tenderilla de drogas de amor,
en su palazio tengo mi tienda,
donde vendo tibiezas, desaires,
desdenes, desprecios, en vez de finezas.
¡Vengan, vengan, vengan
a comprarlos, galanes y damas,
las drogas de amor que tengo en mi tienda;
¡Vengan, vengan, vengan,
que en la corte estas drogas se venden,
y los más discretos se engañan con ellas;

Hon.1^a. Uzé me venda un agrado,
pues que los vende, mi reina.
G^a. Son mui caros.

1^a. Eso busco.
G^a. Enséñeme uzé la moneda.
1^a. ¿Con qué lo viene a comprar?
G^a. Con un rendimiento.

1^a. ¡Tenga!,
que esa moneda es mui falsa...
G^a. Pues véndame algo por ella.

G^a. Por moneda tan falsa
lleve un desprecio,
pues con ellos se pagan
los rendimientos.

(Vase el 1^a.)

¡Vengan, vengan, vengan
a comprar, los galanes...etc.

(Repíte lo -
primero.)

Hon.2^a. Véndame uzé un cariño.
G^a. ¿Por qué quiere que lo venda?
2^a. Por una voluntad fina.
G^a. Tiene liga esa moneca...

(Canta) Y pues las voluntades
son falsas todas,
a ese prezio se lleve
una lisonja.

(Vase el 2^a.)

¡Vengan, vengan, vengan
a comprar, los galanes...etc.

(fol. 81v)

Muj.1^a. Por un adarme de Filis
vengo a que uzé me le venda.
G^a. ¿Qué moneda?

1^a. Castidad.
G^a. Ya no corre esa moneda,

(Canta) porque muchos Tarquinos
la an falseado,
y así lleve por ella
un desengaño.

(Sale la 1^a.)

¡Vengan, vengan...etc.

Hom. 3ª. Una amorosa esperanza,
sólo quiero de su tienda.

Gª. ¿Qué moneda?

3ª. Una constanzia.

Gª. Ya dio baja esa moneda.

Y pues todas se ligan
con lo mudable,
por moneda tan falsa
lleve un desayre. (Salen todos)

3ª. Tenderilla que vendes
de amor las drogas,
de amor las drogas,
de amor las drogas,
¿cómo, por las finezas,
vendes lisonjas,
vendes lisonjas?

Gª. Linda pregunta;
si a querido comprallas,
¿de qué se atufa,
de qué se atufa?

Todos. Linda pregunta...etc. (Cara a cara)

1ª. Jentil donaire
que, por una constanzia,
venda un desayre,
venda un desayre.

Gª. ¡Que linda flema...! (fol. 82r)
Si a querido comprallo,
¿de qué se queja,
de qué se queja? (Cruzados)

2ª. ¡Qué lindo quento
que, al valor de un cariño,
venda un desprezio,
venda un desprezio!

Gª. Jentil melindre;
a ese prezio no falta
quien los estime,
quien los estime.

Todos. Jentil melindre...etc. (Corros)

1ª. ¡Qué linda pieza
que, por los rendimientos,
venda tibiezas,
venda tibiezas!

Gª. Donosa chanza;
tanto valen mis drogas
como su paga,
como su paga.

Todos.	Donosa chanza...etc.	(Vueltas en +)
3 ^a .	Remátese el baile	
	a lo portugués.	(Por uno)
G ^a .	Pues que tú lo mandas	
	justa razón es.	
Todos.	Remátese...etc.	(Encontradas)
3 ^a .	Minima, por ti	
	e de emdoudezer,	
	porque eses teus ollos	
	me fazen morrer.	
	¡Ay, ay, ay, miña alma;	
	¡Ay, ay, ay, meo ben;	
	que os vosos olliños	
	y a vosa boquiña	
	azúcar e mel,	
	e mantega tein.	
Todos.	¡Ay, ay, ay...etc.	(Cruzado redondo)
G ^a .	Se per los meus ollos	(fol. 82v)
	gosta de morrer,	
	e, diso, ten gosto,	
	¡mórrase vozé;	
	¡Ay, ay, ay, miña alma;	
	¡Ay, ay, ay, meo ben;	
	que estes meus olliños,	
	como saon meninos,	
	ten dos mil feitizos	
	que fazen matar	
	a quen me quer ben.	
Todos.	¡Ay, ay, ay...etc.	

BAILE DE LA LIVERALIDAD Y LA ABARIZIA (fol. 83r)

(Por tres)

Libe.	Liberalidad me llamo;	(Salen can-
	tan amplia que, quanto adquiero,	tando cada
	por bien propio no lo estimo	una por su
	hasta verlo bien ajeno.	puerta)
Aba.	La Abarizia soy, y guardo,	
	de suerte, lo que granjeo,	
	que, por guardando, no es	
	a otro ni a mí de provecho.	
Libe.	Si no ay que dar, yo no vivo.	
Aba.	Si no ay que guardar, yo muero.	
Libe.	Mi dinero es para todos.	
Aba.	Ni aún para mí es mi dinero.	
Las dos.	Que es efecto	
Live	darlo todo.	
Aba.	No dar nada	
Las dos.	de quanto	
	gano, consigo y poseo.	
Live. (Rep.)	¿Quién eres tú, que me ympides,	
	con tus voces, mis azentos?	
Aba. (Rep.)	¿Tú quién eres, que enbarazas	
	mis cadenzias con tus ecos?	
Live.	Soy la Liveralidad.	
Aba.	Yo soy la Avarizia.	
Live.	¡Fuego	
	tú; ¡La miseria; ¡Abernuncio	
	de tu gran recogimiento;	
Aba.	Y yo, de tu natural	
	tan manirroto, descreo.	
Live.	¡Apocada;	
Aba.	¡Distraída;	
Live.	¡Mezquina;	
Aba.	¡Loca;	
Live.	¡Sujeto	
	para nada;	
Aba.	¡Para todos	
	risa;	
Live.	¡De todos desprecio;	
Aba.	Yo soy abarienta en suma.	
Live.	Y yo pródiga en extremo.	
Aba.	Presto guardarás cochinos.	
Live.	Y tú te yrás al ynfierno.	
Aba.	¡Tú conmigo!	
Live.	¡Tú conmigo;	(fol. 83v)
Las dos.	¡Por vida de...!	
Temp. (Sale y	¡Deteneos;	
pón. en medio)		
Live.	¿Quién eres, que nos corrijes?	
Aba.	¿Quién eres, que nuestro duelo	
	templar yntentas?	

Templ. Dírelo:
(Canta) la Templanza, que entre uno
y entre otro extremo,
por virtud, de dos vicios,
se pone en medio.
Live. ¿Y qué pretendes?
Aba. ¿Qué quieres?
Templ. Que tú escasees lo superfluo;
que tú no a todo te niegues.
Live. ¡No en mis días;
Aba. ¡No en mi tiempo!;
Las dos. (Can) que es el efecto,
Live. darlo todo,
Aba. no dar nada
Las dos. de quanto
gano, consigo y poseo. (Repiten)
Templ. (Repr.) Pues veamos, de las tres,
quál reduce, a su pretexto,
más de los que aquí salieren.
Live. Me conformo.
Aba. Me convengo.
Templ. Ponte a este lado y tú aquí.
Las dos. ¿Y tú, donde?
Templ. Este es mi puesto; (Quédase en me
dio)
(Canta) si largueza y miseria
forman batalla,
mediar toca al montante
de la templanza. (Corro) (Repiten)
Hom. 1^a. (Sale) De ser yo rico y pobre ella,
acaso la culpa tengo.
Hom. 2^a. (Sale) Repartiendo mi caudal
entre todos, le acreziento.
Hom. 1^a. Si ella pide, vergonzante,
yo, desbergonzando, niego.
Hom. 2^a. Si un ruego cuesta a quien pide,
más que mi don es su ruego.
Live. Hidalgo, ¿quién os disgusta?
Aba. ¿Qué os enoja, caballero? (fol. 84r)
Hom. 1^a. Una mujer que me pide
limosna con tanto exceso,
como si ella, en mi caudal,
tubiera situado un censo.
Hom. 2^a. Un hombre que me reprehende
quanto doy y quanto presto,
como si él empobrezar
hubiera porque empobrezco.
Live. Haze mal en no dar todo
quanto adquiere.
Aba. Es un nezio
en dar lo que su sudor
le costó para tenerlo.

Hom.1ª. ¡Ese consejo a su suegra!
Hom.2ª. ¡Ese consejo a su yerno!
Live. ¡Aguarda!
Aba. ¡Escucha!
Hom.1ª. ¡No aguardo!
Hom.2ª. ¡Ni yi escucho!
Temp. ¡Deteneos!
Hom.1ª. ¿Qué me quieres?
Hom.2ª. ¿Qué me mandas?
Tem. Quiero y mando...
Los dos. Dilo presto.
Temp. Que tú gastes mucho más,
y tú gastes mucho menos.
Hom.1ª. ¡Que nezedad!
Hom.2ª. ¡Qué locura!
Los dos. ¡Aparte! ¡Bálgame el cielo!
Live. (Canta) Quien miseria y templanza
ciego desprecia,
tropezando, da de ojos
en su largueza.
Aba. (Canta) Quien largueza y templanza
tan poco estima,
es despojo abatido
de su avarizia.
Temp. (Canta) Que disuenen no es mucho,
sin que concuerden,
ynstrumentos que huyen
de quien los temple. (Repiten) (Cruzado a-
Las dos. Buena as quedado, Templanza. rriba y bueltas aba-
Temp. Eso a de dezir el tiempo. jo) (fol. 84v)
Las dos. ¿Y dónde?
Temp. En otra experiencia
que aguardo.
Las dos. Ya la veremos.
Hom.3ª. (Sale) Sólo e de dar parabienes
y pésames, si yo puedo.
Muj. (Sale) Sólo he de guardar las fiestas
y los santos mandamientos.
Live. Haze mal. Dé, aunque le falte
para su propio sustento.
Aba. Mal haze. Guarde y no coma,
por conserbar su dinero.
Hom.3ª. ¡Aparte a un lado, señora!
Mug. ¡Váyase al rollo!
Temp. ¡Teneos!
Hom.3ª. Di quién eres.
Mug. Di quién eres.
Temp. Quien a los dos aconsejo:
a ti, que tengas gastando;
a ti, que gastes teniendo.

Hom. 3^a. A tu razón me concluyo.
Mug. A tu ynstancia me conbengo.
Los dos. (Can.) Que es buen acuerdo
 tener sin que a mí me falte,
 y tener que dar a un tiempo.
Temp. Cierto que quedáis ayrosas.
Liv. Aba. Tuyo a sido el venzimiento,
 pues uno emos reduzido
 cada una, y tú, dos.
Temp. Me huelgo.
 (Canta) Las figuras morales
 el baile degen,
 que dirán que, a ser auto,
 pasa el sainete. (Corro)
Live. (Canta) La Largueza os suplica,
 mis cortesanos,
 que os mostréis manirotos
 en los aplausos. (Bandas)
Aba. (Canta) La Abarizia pretende,
 con curso grande,
 que seáis en despezios
 mui miserables. (Desechas)
Temp. (Canta) La Templanza, despezio
 ni aplauso, encarga,
 sino que en la censura
 tengáis templanza.

BAILE DE EL PINTOR

(fol. 91r)

(Maestro León)

G^a. Yo soy un pintor, señores, (Por cruzados)
que, con muchísimo agrado,
haziendo a todos buen rostro,
no sé hazer a los retratos.

G^a. Yo vengo a moler colores,
porque excedan los traslados
a lo vivo, lo que va
de lo vivo a lo pintado.

G^a. Vayan con cuenta.

G^a. Tengan cuidado,
Los dos. porque, así originales
como traslados,
muchos pintan por finos
y salen falsos.

(Repiten)

1^a. (Sale) De una belda peregrina,
a quien rinde el mundo aplausos
por fénix de la hermosura,
quiero un lienzo de su mano.

G^a. Señor mío, las lisonjas
del pinzel hacen milagros.

G^a. El pinzel lisonjea
quando retrata,
pero siempre que miente
miente con grazia.

(Repiten)

1^a. (Sale) Yo le tengo amor a un nezio
mui compuesto y aliñado,
y así pretendo que quede
el copiármele a su cargo.

G^a. A copiar a los nezios
no me acomodo,
porque se halla de balde
copia de tontos.

(Repiten)

2^a. (Sale) Yo busco un retrato.

(fol. 91v)

G^a. ¿Bueno?

2^a. De mi suegro.

G^a. Ese es el diablo,
porque, aunque sea de azúcar,
a de amargar el retrato.

Si quisiere pintado
mirar al triste,
pídale a un tabardillo
que se le pinte.

(Repiten)

2^a. (Sale) ¿Cómo podré despintar
a un amante temerario

unas sospechas que tiene
de mi prozeder y trato?

G^a. Retratar lo que obra,
y si no hay medio,
válgase de las sombras (Repiten)
y de los lejos.

2^a. Para que cesen sus celos
y presuma que le amo,
díganme si será bueno
el traerle retratado.

G^a. Para vivir segura
yo no lo apruevo;
no se meta en dibujos,
húrtele el cuerpo. (Repiten)

3^a. (Sale) Yo yntento casarme...
G^a. Bueno...
3^a. Con mujer con suegra.
G^a. Malo...
3^a. Y así quisiera, a las dos
pintarlas.

G^a. Ay tengo un quadro
de San Miguel, en el qual
se cifran los dos retratos:
vuestra mujer en el ángel,
y vuestra suegra en el diablo. (fol. 92r)

G^a. (Can.) De la suegra, retrato
sea la sierpe,
si ay un diablo que a otro
se le parece. (Repiten)

3^a. (Sale) Yo pretendo una pintura
de un galán mui crudo y guapo.
G^a. Y pregunto yo: ¿ese amante
quiere mucho?

3^a. De ordinario
me suele dar muchas cozes.
G^a. Debe de ser galán falso.
3^a. Pero, aunque me trata mal,
confieso que me a robado
corazón, alma y sentidos.
G^a. Puesto que la roba tanto,
es fuerza poner al pie
de la pintura: este es gato.
3^a. Aunque es falso y mentiroso
mi amante, vengo a sacarlo
un retrato verdadero.

G^a. (Can.) Pues si es mentiroso y falso
yo no lo copio,
que yo pinto retratos,
no testimonios. (Repiten)

4^a. (Sale) Un retrato quiero de una
dama que enamora a tantos,
que, sin estar en Sevilla,
es dema de veinte y quatro.
G^a. Pues, molerla los colores,
y luego, al punto, al retrato
echarle marco de enzina, (fol. 92v)
que es mejor que palo santo.

G^a. (Can.) El retrato de dama
loca y soberbia,
con su original viene, (Repiten)
mas no concuerda.

4^a. (Sale) Yo soy una extranjera, y busco,
del rey bellisimo Carlos,
un retrato.

G^a. Del rey ay
muchos.

4^a. Quiero saber cuántos.
G^a. Contando los corazones
no puede erar los retratos.
4^a. Pues, ¿cómo en manos del alba
suele estar el sol de Carlos?
G^a. Eso es que tiene la reina
el corazón en las manos.
4^a. Yo un retrato pido.
G^a. Al cielo
mire, y verá su retrato.

(Can.) Sin lisonjas, Carlos,
del cielo es copia,
que en el cielo no pueden (Repiten)
caber lisonjas.

(Repta.) ¡A de los orijinales
a quien dimos los traslados!
¿Qué nos quieres?
Hombres. ¿Qué nos mandas?
Mugeres.
G^a. y G^a. Que este sainete pintado
tenga fin.

Hombres. ¡Vaya de fiesta!
Mujeres. ¡Vaya de gusto y de aplauso!

G^a. Son los cielos retratos
de nuestros reyes,
porque sólo los cielos (Corros)
se les parecen. (fol. 93r)

G^a. Demos fin, que se alarga
mucho el sainete.

G^a. No da gusto el que pinta
ni los que muelen.

BAILE DE LA GUERRA DE AMOR

(J. de Ayala)

G^a. Desbalido anda el amor, (Por uno)
ninguno teme sus armas
después que las hermosuras
están sitiadas.
Una leba y mcuhas lebas
para su defensa traza,
y yo de aquesta milizia
soy capitana.

¡Vengan, vengan hermosas
a sentar plaza,
que contra los rebeldes
es la batalla!

Mús.
G^a. ¡Toquen, toquen alarma, alarma, alarma,
que si yo desenbaino lo hermoso,
de muerto o rendido ninguno se escapa!
¡Toquen, toquen...etc.

1^a. (Sale) Aquí tiene uzé una moza
valiente y diestra, que mata
sin remedio a quantos yere.

G^a.
1^a. ¿Pos dónde? Por la garganta,

(Canta) pues el que a mis compases
más se resiste,
le hago yo, si me entono,
que no respire.

G^a. De la voz me a contentado (fol. 93v)
el metal, para hazer velas,
mejor que de amor las flechas,
si esa boca las dispara.
Y a uzed, para aquesta empresa,
admito de buen gana
en mi compañía, y quiero
que entre a servir con ventaja,

(Canta) Porque para la guerra
de amor que emprendo,
vale mucho una dama
de tan buen pecho. (Bueltras)

2^a. (Sale) Yo, señora de mi vida,
vengo a servir boluntaria,
y en las guerras de amor, tengo
venzidas muchas batallas.

G^a.
2^a. ¿Cómo? Como soy discreta,
a quien me escucha o me trata
a mi discurso se rinde...

- G^a. Eso es venzer de palabra.
- 2^a. (Canta) Los que, en razón de amantes,
su aliento postran,
sí no se persuaden
no se anamoran.
- G^a. Aunque ay discretos a quien
el entendimiento arastra,
para los nezijs no es bueno
todo aquello que no alcanzan;
- (Canta) y pues en lo entendido
no ay regla cierta,
quede a servir sin sueldo,
de aventurera. (Cruzados)
- 3^a. (Sale) Yo en la milizia de amor
soy tan ymportante alaja,
que sin mí jamás ay guerra.
- G^a. ¿En qué consiste su fama?
- 3^a. En que, de celosa, soy
temida por temeraria, (fol. 94r)
y al más yncrédulo amante
persuaden mis asechanzas
a que es querido, y se pierde
de nezio en la confianza.
- G^a. Ya con celos no pelea
amor, porque esas son armas
que matan a quien las lleva
más vezes que al que amenazan;
- (Canta) y pues que se apasiona
celosa y fina,
por espía se quede,
pero perdida. (Cada uno con la
suya) (Tapada)
- 4^a. (Sale) ¿Quién haze aquí jente?
- G^a. Yo,
que en este cuerpo de guardia
soy capitana de amor.
- 4^a. ¿Quiéreme uzed por soldada?
- G^a. ¿Tiene valor?
- 4^a. Yo diré
lo que valgo en dos palabras:
soy mui amorosa, y soy
esto que dize mi cara. (Descúbrese)
- (Canta) Y aunque agrado y belleza
se juntan poco,
lo más extraño es siempre
lo más precioso.
- G^a. Bueno es todo, pero advierta
que la hermosura se valga
del rígor, dando a las feas
lo amoroso de ventaja,

(Canta)	porque junto lo bello con lo apazible, hacen un buen compuesto y es de dos simples.	(Corro)
4 ^a .	A vista de Manzanares estamos.	
G ^a .	Pues la batalla a los hombres se presente. Toca el arma.	(fol. 94v)
Todos. (Can.)	¡Alarma, alarma,	
1 ^a .	que, piratas del golfo, nosotras, oy este río ha de ser de la plata;	
Todos.	¡Toquen alarma, alarma, alarma!	(Cara a cara)
1 ^a . (Sale)	Señores, ¿dónde yrá un hombre a divertirse sin que haya mujeres que le persigan?	
4 ^a .	Este, que tan solo anda, se preziará de discreto.	
2 ^a .	Pues yo tomo la vanguardia. ¡Ce, caballero!	
1 ^a .	Mi reina,	
2 ^a .	¿es a mí?	
1 ^a .	Sí; una palabra...	
1 ^a .	Yo la doy por recibida.	(Vase)
4 ^a .	¿Fuese?	
2 ^a .	¿No lo ves?	
G ^a .	Extraña grosería.	
(Canta)	No ay herida que no tenga su contraria, y aunque, por entendia, venzer presuma, ¿qué vale lo discreto si no lo escuchan?	(Caramanche- les hechos)
2 ^a . (Sale)	Que aya hombres tan para poco que se enamoren, y que aya quien diga que una hermosura le rinde, teniendo barbas... ¿Qué me ymporta a mí que sea hermosura doña fulana, si en mi voluntad estriba el quererla o el dejarla?	
4 ^a .	A este soberbio pretendo rendir con la diestra maña de acometerle apazible. ¡Cavallero!	
2 ^a .	¿Quién me llama?	(fol. 95r)
4 ^a .	Una mujer que desea valerse...	

- 2^a. ¡Adiós que la valga!
Busque usted otro en el río,
y no a mí, que no soy rana. (Vase)
- 4^a. Fuese sin mirarme...
G^a. En eso
toda su defensa estaba,
(Canta) pues para no prendarse
de una belleza,
no ay remedio seguro,
llegando a verla. (Desechos los -
caramancheles)
- 3^a. (Sale) Grande pena tiene un sordo,
pues, dondequiera que vaya,
a de yr sólo, y todo el año
le haze jestos quien le habla.
- 1^a. A este que, suspenso, atiende
en el compás de las aguas
la dulce armonía, aquí
mi sonora voz le canta:
(Canta) el amor poderoso,
rey de las almas,
contra quien se resiste,
sale a campaña.
- Todas. tema el mundo su enojo,
tema sus armas,
que de hermosura y brío
rayos dispara.
- Repta. ¿Qué le parece?
3^a. Perdone
usted, si acaso estobaba,
que no reparé...
1^a. ¿Qué dize
de estas voces?
3^a. ¡Lindas caras,
Dios las bendiga! Yo soy
sordo, no me diga nada. (Vase)
- 1^a. Sordo era el hombre.
G^a. Esa fue
su dicha y nuestra desgracia,
(Canta) porque quando tiraba
la voz al sordo,
no le hirió en los oydos (fol. 95v)
ni obró en los ojos. (Cruzado y buelta)
- 4^a. (Sale) Si da en querer mucho a un hombre
una mujer, lo que cansa,
yo pienso que no ay tormento
que a un casero amor se añada.
- 3^a. Puesto que por sí, ninguna
a rendir a un hombre basta,
acometamos a este

todas juntas.

Todas.

¡Vaya, vaya!

4^a. ¿A quién es la baya, reinas?

3^a. A quantos de amor ultrajan
el poder en la hermosura.

4^a. Ya toda hermosura es falsa.

2^a. Pues rendirás al discurso,
si me atiende.

4^a. Es excusada
prevención, porque soy tonto
y pensaré que me engaña.

1^a. Pues oyga mi voz.

4^a. A voces
lo mete; sin duda es trampa.

G^a. (Canta) Pues si a nada se rinde,
diga el menguado
dónde su gusto tiene.

4^a. (Canta) En mi descanso,
y si sólo rendirme
todas pretenden,
ya me tienen rendido,
porque me muelen.

G^a. ¡Muera, por rebelde!

Todas. ¡Muera;

4^a. ¡Que me matan, que me matan!

Salen todos. ¡Tengan, tengan!

4^a. ¿Que pretenden?

1^a. Mostrar que sólo fue chanza
la resistencia, pues nadie
abrá que de veras salga
libre de donde comiten
con la hermosura las grazias.

2^a. Según esto, por nosotras
queda el campo. (fol. 96r)

Todos. Y a esas plantas
rendidos todos.

2^a. ¡Pues viva
el amor, y esta batalla
se celebre, y se publique
la vitoria por sus armas;

G^a. (Canta) El que librarse quiera
de nuestro ymperio,
busque el modo seguro
del rendimiento.

BAILE DE LA PELOTA

(fol. 96v)

(Sale una dama que haze de juez, con sus palas y canta)

- Juez. A jugar a la pelota
vengan, porque es juego en que
las damas sacan, y a dar
buelben los hombres también.
Salgan los más amantes
que el amor trata,
que, juez de sus afectos,
juzgue las faltas. (Repiten y salen
tres damas ha-
ziendo una cu-
lebra)
- G^a. (Can.) A jugar a la pelota
2^a. (Can.) venimos todas, porque
3^a. (Can.) se opila lo hermoso si
G^a. (Can.) no haze ejercicio el desdén. (Salen tres hombs.)
G^a. (Can.) A jugar también venimos,
que es tan firme nuestra ley
que, por ganar su fineza,
solicitamos perder.
- Juez. (Can.) De sacar en el juego
el modo elijan.
G^a. Yo quiero a todo saque.
G^a. Pues yo a bonitas. (Cruzados)
2^a. Algún partido an de darnos,
que no pareziara bien
que jugase mano a mano
su amor con nuestra esquibez.
2^a. No es partido que en sus aras
cultos rinda nuestra fe.
2^a. Lo que se deve no es dar;
fineza es dar sin dever.
- 3^a. (Can.) Con quinze jugaremos.
Juez. (Can.) Miren qué grazia,
no an de jugar con quinze
tan lindas caras. (Corros)
2^a. Para ganar, pies y manos,
a este juego, es menester;
buenas manos tienen, pero
ustedes no tienen pies.
G^a. ¿Quién a de sacar?
G^a. Yo saco,
que es habilidad, tal vez, (fol. 97r)
saber con garbo pedir
sin que parezca ynterés.
- Juez. (Can.) Y, para ganar, ¿saca
buenas pelotas?
G^a. (Can.) Sí, porque, dando celos,
las pico todas. (Bandas)

2^a. ¿Y quién contraresta?
2^a. Yo,
que soy celosa, con que
nunca dejo pasar cosa
que se juegue de rebés.
(Can.) Y así, jueguen de tajo,
si ganar quieren,
porque tienen los hombres
malos rebeses. (Desechas)
3^a. ¿Y resta usted?
3^a. Sí, señor,
porque el mas ciego en querer
sabe detener a raya
el rigor de mi esquiztez.
(Can.) Si cuidado, el que resta,
tener es llano,
yo haré que mis descuidos
sean cuidados. (Buelta con la suya)
Juez.(Can.) Ya el amor las inzita
a la batalla.
Todas.(Can.) Deje que nos armemos
todas de palas. (Por defuera y to-
man las palas)
G^a. Juego en aquesta pelota
un favor.
3^a. ¿Pues cómo usted
no la da?
G^a. Porque un favor
jamás se deve bolber.
2^a.(Can.) Pues con treinta enbidamos
aqueste juego.
G^a. Aunque se ariesgue mucho
todos queremos. (Repiten)
G^a. Va en esta pelota un
aborrezimiento.
2^a. Es (fol. 97v)
3^a. falta de cuerda. ¿Qué dize?
Aguarde, júzguelo el juez.
Juez.(Can.) Quien sin causa aborrezze,
fuerza es que sea,
en qualquiera hermosura,
falta de cuerda.
G^a. Unos celos juego en ésta. (Repiten)
3^a. ¿Cómo la buelbe esta vez?
G^a. Porque, para no sentirlos,
azierto el bolberlos es.
2^a.(Can.) ¿Cómo usted no la tiene?
2^a.(Can.) Porque unos celos

no es decoro en nosotras
jamás tenerlos. (Repiten)

G^a. En ésta un olvido va.
G^a. Esta es preziso bolber,
que, acordándole su olvido,
su memoria acordaré.

G^a. (Can.) A la lo/s/a es la chaza
que en ella libro,
sepultar su memoria
en el olvido. (Repiten)

G^a. En ésta un desprezio juego.
G^a. Yo en favor le bolberé.
3^a. Quinze gano, que es de mala.
G^a. De buena juega mi fe.

3^a. (Can.) Quando los hombres hazen
las más finezas,
con la yntención no siempre
juegan de buena. (Repiten)

3^a. (Can.) Con quarenta y la chaza
tres vale ha/r/emos.
Todos. (Can.) Como ustedes sean firmes
también queremos.

Juez. (Can.) A bolber pasen, reynas,
que ahora les toca.
Todas. (Can.) Creo que bolberemos
bien por nosotras. (Mudan puestos)

G^a. En esta pelota enbío
(fol. 98r)
un albedrío hazia sus pies.
G^a. Porque no la contraresten,
por el suelo va.

G^a. ¿Por qué?
G^a. (Can.) Porque nunca un afecto
puede ser fino,
si la pasión no arastra
al albedrío. (Repiten)

G^a. Uan libertad rendida
va en esta pelota.
G^a. Aunque
era azierto no jugarla,
la juego.

G^a. Explíquese usté.
G^a. (Can.) Libertad que rendida
no se hace esclaba,
para que no sea libre
bueno es errarla. (Repiten)

G^a. Por fin, todo nuestro amor
juego en ésta.

2^a. Fuerza es
que, si de amor era el fin,
hiziese falta su ley.

G^a. (Can.) Quando el amor acaba
en el más fino,
faltas son los aziertos
de los prinzipios.

G^a. (Can.) Si en lo amante faltamos,
lo que yo veo
es que por fin nosotros
siempre perdemos. (Interpolarse)

Juez.
3^a. ¿Quien al juez a de pagar?
Nosotras, que es bueno que,
en los pleitos de el amor,
esté sobornado el juez.

G^a. (Can.) ¿Dónde ganar podemos
más sus cariños?

Juez. (Can.) Busque los sus afectos (fol. 98v)
en el retiro.

G^a. Demos fin al sainete,
no pierda el juego
con alguna pelota
llena de viento. (Repiten por afuera
y acabar)

BAILE DE LA PINTURA

(Sale Fabio como huyendo de Filis que le sigue)

Fab. ¡Déjame, Filis!

Fil. ¡A, yngrato
cagali, que yo llegue a oyr,
en pago de mis finezas,
tan grandes desprecios...

Fab. Sí,

que quando la voluntad
está empeñada en seguir
lo que apeteze, es en vano
la voluntad persuadir.

Fil. A fe que me has de pagar
lo que me has hecho sufrir.

Fab. Pues, ¿a quién sigues, yngrato?
Sólo te puedo dezir:

(Canta) ¡Ay de aquel que por ser ynfeliz
no ha de dar más alivio
al sentir que el sentir;

(Por 4)

Fil. No en enigmas me hables, puesto
que aunque me llegué a rendir
y a declarar, también yo
puedo a mi amor reducir
a que sólo aya en mi queja
un continuo repetir:

(Canta) ¡Ay de mí, que por ser ynfeliz
no he de dar más alivio
al sentir que el sentir;

(fol. 99r)

Fab. ¿Pues qué sientes tú?

Fil. ¿Es posible
que no as llegado a ynferir
mis sentimientos?

Fab. No, Filis...

Fil. ¡Ya no es posible vivir!

Fab. Que como mi padezer
va dirigido a otro fin,
y ocupada mi memoria,
en mi pena a de morir;
aunque de tu hermoso labio
puede tu razón oyr,
no deja al entendimiento
en tu queja discurrir.

Fil. ¡Oh, malhaya la muger
que nació tan ynfeliz
que el llegarse a declarar
la a muerto! Y pues me rendí

a no tener esperanza,
diga otra vez...

Fab. Diga mil,
pues de mí pena y tu queja
me miro a un tiempo morir.

Los dos. (Can.) ¡Ay de aquel que por ser ynfeliz
no a de dar más alivio
al sentir que el sentir;

Fil. Que, en fin, yo he de padezer...

Fab. Que yo he de morir, en fin...

Fil. Pues diga a voces...

Fab. Pues diga...

Mas allí veo venir
los çagales y çagalas
al baile.

Fil. Y no es bien que, aquí
en su presenzia, desprezios
de tu boca lleguen a oyr.

Fab. No, que es mi amor mui cortés,
¡ay, adorada Beatriz!

(Salen çagales y çagalas bailando y cantando)

A 4 todos. ¡Al Baile, zagales, pues vistis venir (fol. 99v)
al mayo, puliendo las flores de abril; (Bajar en

Homb. ¡Fabio; dos alas
y corros)

Mug. ¡Filis;

1ª. ¿De qué tristes
estáis los dos, quando así
celebramos la venida
del mayo?

Fil. y Fab. ¡Ay de mí, ynfeliz;

2ª. No en suspiros a los vientos
digáis vuestro frenesí,
sino, alegres, con nosotros
la nobedad aplaudid
de una pintada beldad.

¿Quién es la beldad?

Fab. Beatriz.

1ª. Haréisme notable gusto.

Fab. ¡A, traidor Fabio, y a mí;
Nuebo sentimiento es éste,
pero esfuérzome a fengir.
Y así, proseguid, çagales,
que, aunque en ella e de morir,
es tan hidalgo mi amor,
que tengo de desmentir
mis penas por darte gusto,
y aun ayudarles.

Fab. Feliz
seré, si a vuestros azentos

	acompañó.	
1ª.	Empiezo.	
2ª.	Di.	
1ª. (Canta)	Por memoria las señas de Beatriz oygan. La voluntad se guarde de la memoria.	(Por uno natural)
2ª.	En su negro cabello del alba ynjuría, una noche de ynbierno larga y obscura.	
Fil.	Negro el jaque divide su frente lisa, como septiembre yguala noches y días.	(Caramancheles de esquinas y buel- tas)
1ª.	Son sus dos negros ojos dos cupidillos, conque en vez de dos niñas tiene dos niños.	(fol. 100r)
Fab.	Si a verdes de sus ojos, su boca pasan, es, huyendo del fuego, dar en las brasas.	
2ª.	Su nariz se exajera con no alabarse, porque no le hallo cosa chica ni grande.	
Fil.	Transparente es su pecho, mas lo que encubre Mucho es que no se sepa, pues se trasluze.	(Caramancheles partidos)
2ª.	Maldizientes sin duda su talle hilaron, porque los maliziosos hilan delgado.	
Fab.	De malizia sus manos matan adrede. Y abrá simple que alabe sus candidezes.	(Dos cruzados y bueltas de en- medio)
Fil.	Su pie ni perzevirlo puede el discurso. Dificultad que estriba sólo en un punto.	(Subir)
(Repta.)	Mas, ¡ay de mí!	
Todos	¿Qué te a dado?	
Fil.	¡Fuego, que me abraso! ¡Fuego!	

Fab. ¡Aguarda! ¡Espera!
Fil. ¿Qué, yngrato?
¿E de sufrir más desprecios?
Fab. Mira que te adoro, Filis...
Fil. ¿Qué me dizes?
Fab. Lo que es cierto,
y que todo esto finjí
para vengarme de los celos
que ayer tube de Lisardo.
Fil. Pues si es tu amor verdadero,
yo te perdono la pena
por el gusto que me as hecho.
1ª. ¡Pues vaya de baile!
Todos. ¡Vaya!, (fol. 100v)
Fil. mudando de tono y metro.
(Canta) El amor, mi Fabio,
si te corresponde,
alegra las almas
y los corazones.
Mas, si celos le ofenden, maltrata,
por ser ynsofribles sus fieros rigores.
Fab. (Canta) Díganlo mis penas,
pues cuando conozen
que sin ti no vivo,
se muestran mayores. (Dos cruzados y -
bueitas las guías)
Y así, ¡viva el amor que nos une
las almas, y mueran los celos traidores.

(Firmado y rubricado)

BAILE DE LAS GORRONAS Y EL COCHERO

(fol. 101r)

- G^a. Pazienza, gorrondas mías,
que como ay, sin resistenzia,
de mujeres abundanzia,
ay de hombres tanta miseria.
(Salen quatro
damas de go-
rrondas)
- 2^a. Ya no ay quien nos dé una blanca,
estando, por lo que niegan,
los hombres desvergonzados,
y nosotras, que es verguenza.
(Por dos)
- 3^a. Toda nuestra vanidad
es preziso que se pierda,
porque con tantos trabajos
no estamos ya para fiestas.
- 4^a. Ya no ay bobos que nos den
todos (sic) su negocio; piensan,
y si en la cuenta no caen,
es porque caen en la cuenta.
- G^a. Nueva forma de vida
busquemos luego,
que es mui aperreada
la que tenemos.
(Buelta con
la suya)
- 4^a. (Repr.) ¿Pues qué hemos de hazer, amigas?
(Dentro) ¡Para, para!
- 3^a. Allí se apean
de un coche unos caballeros.
Vamos adonde nos vean.
- 4^a. No dizes mal.
- 2^a. Aguardad,
y jamás os acontezca
hazer caso de golillas,
que, si gastan, es la flema,
y el tiempo que se les pasa
en peinarse la melena.
- G^a. No os mueva así el relanbrón,
porque eso sólo se queda,
por no averlo practicado,
para las gorrondas legas,
pero no para nosotras
con tantos años de escuela.
(fol. 101v)
- 4^a. Bartolomé es, el cocheró,
y viene acá...
- 3^a. Es buena pieza.
- 2^a. Estos son hombres de bien,
sin preámbulos ni arengas,
entendidos, porque siempre
nos hablan en nuestra lengua.
- G^a. Dizes bien. ¿Ay mejor cosa
que, cuando un pícaro llega,
oyrle en casa borracha?

Ya me entiendes... Aquí ay cherpa,
y no como algunos lindos,
que, con tiquis michis, piensan,
desparramando conceptos,
que nos pagan la propuesta.

2^a. Un cochero, en fin, es hombre
que si no da no molesta.

3^a. y 4^a. Y a quien de tú le hablan todos.

G^a. Pues no ay que hazerse de pencas,
proque buelben la casaca
y no son hombres que ruegan.

(Canta) No ay que regodearse,
porque, en efecto,
nadie toma la buelta
como un cochero.

4^a. Cantando viene.

3^a. Quanto habla
lo dize de esa manera.

G^a. Tapémonos para ver
si conoze.

2^a. Ya se azerca.

G^a. Moros ay en la campaña;
quatro son fuerte contienda.
¿Qué e de hazer, porque no tiene
salida esta callejuela?
Quiero cejar, mas mis ojos,
que son caballos sin rienda,
an olido la cebada
y de mala gana cejan.
Por demás es picarles
para que buelban,
porque al yr desbocados
no ay resistenzia.

G^a. ¡Llegue!, que es una mujer
no mui mala la que le espera.

G^a. Ya sé que si salgo en paz
e salido de una y buena.
Abra la puerta a ese cielo,
quitando la nube densa,
que quiero ver si la cara
con la fachada concuerda.

Todas. Déjemos ver si la tiene
en alguna faltriguera.

G^a. Si esa es la Puerta del Sol,
la Puerta Cerrada es ésta.

(Canta) Mendicantes gorrondas
son, por la muestra,
pues pidiendo se andan
de puerta en puerta.

G^a. Esta es mi cara.

(Taparse y sa-
le el G^a. de
cochero can-
tando.)

(fol. 102r)

(Destápase)

- G^a.
(Canta) ¡Ay, Jesús, qué apacible, qué linda,
qué hermosa, qué cielo,
y qué bella deidad;
¿Qué haré yo para dar en tu agrado,
sin ser despreciado mirándote?
- G^a. Dar. (Cruzado y
buelta)
- G^a. Yo he de perder los estribos
y el coche a de dar en tierra.
Todas. Advierta que no anda el coche
en no untándose las ruedas.
- G^a. Ahora lo verán. (Va a darles)
- G^a. (Canta) ¡Ay, Jesús, qué donaire y qué brío,
qué garbo y qué talle,
y presenzia jentil;
¿Qué haré para no pedir cosa
que sea enfadosa de dar?
- G^a. No pedir. (fol. 102v)-
(Encontrado)
- (Cantado desde aquí)
- 2^a. Algo prezisamente
tiene que darnos.
Pues si el darles es fuerza,
doylas al diablo.
- 4^a. La que pide se obliga
y a querer pasa.
- G^a. La que pide primero
no quiere nada.
- 3^a. No es posible que tenga
dama de garbo.
- G^a. A un cocherero no faltan
lanzes rodados.
- G^a. Si no comen las mulas,
no andará el coche.
- G^a. En no andando a mi gusto,
crujo el azote. (Corro)
- G^a. Porque al coche yr es fuerza,
el baile acaba.
- G^a. Mui buen puede ir al coche,
que es buena lanza.
- Todas. ¿Y nosotras qué haremos
si aquesto cesa?
- G^a. Desde aquí cada lobo
yr por su senda.

BAILE DE POR AQUI SI QUE SUENA

(fol. 103r)

(Salen en dos alas bajando quatro hombres y quatro mujeres)

(Por seis)

Muj. 1^a. ¡Ay!, caminito de la fuente
Todos. cantando y bailando van
2^a. los çagales y çagalas...
Todos. Cantando y bailando van
3^a. Antón Pasqual, el de Jila,
Todos. Y Jila, de Antón Pasqual...
1^a. El, mui firme en el querer,
Todos. y ella, más en despreciar,
2^a. y en mudanzas y finezas
Todos. se procuran ymitar,
3^a. que lo fino y lo mudable
Todos. sólo entre los dos está,
1^a. y para venger lo esquivo
Todos. así le dijo Pasqual:
Antón. ¡Ay, Jila mía!,
pues mi amor conozes,
valgan agrados
y cesen rígores.
Jila. Antón, si tú quieres
que tu amor se logre,
cesen finezas
y valgan doblones.
Antón. ¡O, qué mal, Jileta,
tratas mis pasiones!,
pues gastas desdenes
en vez de favores.
Jila. A un villano toscó,
criado en los montes,
¿cómo a de rendierse
quien mereze a Adonis?
Todos. Cesen finezas
y valgan doblones. (Cara a cara)
Antón. ¿Qué, en fin? ¿No te ablandas?
Jila. No.
Antón. Pues, ¿y mi amor?
Jila. Que le aropes. (fol. 103v)
Antón. ¿Mis finezas?
Jila. Que se pierdan.
Antón. ¿No me quieres?
Jila. Soy de bronze.
Todos. Cesen finezas
y valgan doblones. (Caras afuera)
Antón. ¿Mis suspiros?
Jila. Que se abrasen.
Antón. ¿Y mis ansias?
Jila. Que se ahoguen.

Antón. ¿Qué en fin? ¿No ay remedio?
 Jila No,
 quando ves que te responden:
 Todos. Cesen tus finezas
 y valgan doblones. (Cuadro)
 Antón. ¡Qué al ynterés te sujetes...!
 Jila. El oro es sólo mi norte.
 Antón. Eres ingrata.
 Jila. Y tú, nezio.
 Antón. Eres esquiiba. Y tú, un zote.
 Antón. Oye, Jila...
 Jila. Calla, bestia,
 pues ya repetir nos oyes:
 Todos. Cesen finezas
 y valgan doblones. (Cuadro en cruz)
 1ª. ¡Ea, Jila!
 Jila. ¿Qué me dices?
 1ª. Que tengas piedad.
 Jila. No ay orden.
 2ª. ¿Y si va desesperado
 de tu desdén?
 Jila. Que se ahorque...
 3ª. ¿Pues cómo se a de acabar
 el baile?
 A. y J. (Los dos) Como acabóse.
 1ª. No es razón, sin despedirnos (Quieren irse
 que nos vamos. y los detiene)
 Jila. No me enoje
 y prosigamos.
 Antón. No puedo
 dejar de ir tras mis pasiones.
 2ª. Pues prosiga cada uno (fol. 104r)
 su gusto y bailemos.
 Jila. Oye,
 que yo te daré a entender
 mi gusto en estas canziones.
 Antón. Y yo te responderé.
 Todos. ¡Vaya de baile!
 Antón. ¡Pues toquen!
 Jila. ¡O!, bien ayan las mujeres (Por uno na-
 que, sin retirarse a la gala tural)
 ni vencerse de conzeptos,
 de su hermosura se pagan.
 Por aquí sí que tiene
 la más bella dama,
 desdenes que obligan,
 desprecios que arastran. (Cruzado, cua-
 tro en medio
 y bueltas)
 Antón. ¡O!, bien aya el hombre, amén,
 que con retiros engaña,

y escoje, aunque más se abraze,
la que no se le da nada.
Por aquí sí que pueden
tener las yngratas,
castigo que buscan,
desprezio que hallan.

(Esquinas en
medio y buel
tas)

Jila.

Si tú, Antón, quieres rendirme,
primero es ponerme casa,
coche y silla, dueña y mono,
sin ympedirme que salga.
Por aquí sí que rinden,
deleytan y agradan
los finos galanes,
las más bellas damas.

(Esses encon-
tradas)

Antón.

Si tú, Gila, as de quererme,
no as de salir de una sala,
que las mujeres caseras
parezen bien encerradas.
Por aquí sí que tienen
las locas y vanas,
en palos la silla,
y el coche en estacas.

(Desechas las
esses).

1ª.

Dese fin al baile, y pide
el perdón de nuestras faltas.

Jila.

Sienpre fue seguro hallarle
entre tanta jente hidalga.
Porque en los nobles pechos,
a nadie le falta
valor que el ampare,
piedad que el valga.

(fol. 104v)

BAILE DEL PROBLEMA

(Salen dos mugeres y los músicos)

(Por uno natural)

- Muj.1^a. Atención, que este baile
 es de un problema.
Muj.2^a. Pase, entre otros de burlas,
 éste de veras.
- A 4 (Mús.) ¿Cuál mayor mal vendrá a ser,
 para aquel que sabe amar,
 aborrezar, u olvidar?
- Sale zág.1^a. Olvidar.
 " " 2^a. Aborrezar.
- 1^a. Dígalo y que, postrado
 por Anarda, me perdí,
 y no me acuerdo de mí
 por haberme ella olvidado.
- 2^a. Dígalo yo que, rendido,
 de Anarda amante me prezio,
 y sólo encuentro un desprecio
 por ser de ella aborrezido.
- 1^a. La que me olvida, ynfelice
 haze mi amor, pues pereze.
- 2^a. También la que me aborrezze,
 el cariño contradize.
- 1^a. Verme en su memoria ajado,
 lo tubiera yo por gloria.
- 2^a. Yo no, porque su memoria
 es quien me haze despreciado.
- 1^a. Más de quatro tomaran, (fol. 105r)
 en sus congojas,
 el aborrezimiento
 por la memoria.
- 2^a. Yo no sé cómo pueda
 ser de consuelo
 hallar sólo memoria
 para el desprecio. (Bueltas)
- Çag.1^a. (Rep.) Sin tener memoria, nadie
 pueda querer a un sujeto,
 este es un supuesto asentado
 en que no ay disputa luego.
 La que tubiere memoria,
 aunque aborrezca, a lo menos
 tiene ya, para querer,
 el prinzipal fundamento.

La que olvida, aunque no quiera
bien ni mal, está tan lejos
de querer bien, quanto está
de darse sin causa efectos.
Luego si donde ay olvido
falta el preziso ynstrumento
del amor, que es la memoria,
y éste le ay en el desprezio,
de aborrezido a olvidado,
va lo que de vivo a muerto.

(Canta) Y así, muchos quisieran
lo aborrezido,
que aunque no era estar buenos,
era estar vivos.

1ª. (Canta) Vida ay que es muerte,
y el que vive muriendo, no vive
lo que padeze.

(Corro)

2ª. (Repta.) La mayor contradición
es el aborrezimiento.
Del cariño éste también
es asentado supuesto.
Que ay del objeto memoria,
en quien aborrezze, es cierto;
pero esta memoria es
lo que haze perder el seso
al pobre de quien se acuerdan,
y no sé que sea consuelo
que mi dama en su memoria
me quite el entendimiento.
El olvidado está libre
de esta oposición, supuesto
que, aunque no le estén amando,
no le están aborrezendo;
luego si el aborrezido
no se puede ver contento,
y el olvidado se mira
en este desasosiego,
de olvidado a aborrezido
va lo que de linze a ciego.

(fol. 105v)

(Canta) Y así, por no estar ciego,
de ver mi estrago,
diera lo aborrezido
por lo olvidado.

1ª. (Canta) Muí mal hiziera
en trocar el dolor lo que priba
por lo que niega.

(Cruzado)

2ª. (Repta.) ¿Cuál es lo que niega y priba?
1ª. El odio priba al objeto
de ser querido, mas queda

ábil para poder serlo,
como el ciego para ver.
El olvido, del afecto
niega total la esperanza,
por yncapaz de su asiento,
como la piedra en quien ay
negación de vista; luego
si uno es tormento falible
y otro ynfalible tormento,

(Canta) mui mal hiziera
en trocar el dolor lo que priba
por lo que niega.

2ª. (Canta) Yo lo confieso,
mas qué importa que yo quede ábil,
si, estándolo, muero...

(Caraman-
cheles)

1ª. Anarda viene, y con ella (fol. 106r)
de nuestras dudas saldremos.

1ª. Y más quando, por alibio,
sale con Flora, diziendo:

(Salen Anarda y Flora, cantando)

Anar. Aborrezriendo me mata
esta memoria que tengo.

Flora. Quando da cuidado el odio
cerca está de ser afecto.

Anar. ¡Oh, quién pudiera
no acordarse de lo que aborrezze
quando quisiera.

(Buelta en
el puesto.

Flora. (Rep.). Aquí está Lisardo.

Anar. ¿Quién
es Lisardo?

Flora. Aquel que a muerto
a manos de tus crueldades.

Anar. ¿Quién es ese cavallero?

1ª. ¿Pues estás de chanza? Yo
de burlas te haré el recuerdo,
porque también tenga el baile
algo de chanza en lo serio.
¿No te acuerdas quando estaba
a los rigores del yelo
y las aguas tantas noches,
estornudando mi afecto,
sin que fuese el estornudo
digno de un dominus tecum?

Anar. Yo no me acuerdo de nada.

1ª. ¿Ni tampoco, yngrato dueño,
quando por caniculares
las siestas, en el terrero

- Anar. donde otros quedaron fritos,
yba yo a tomar el fresco?
Yo de uzed no hago memoria
para nada y mucho menos
de esas finezas que dize,
y pues se halla sin remedio
alguno el que está olvidado,
espere a ver si me acuerdo,
- (Canta) porque si este alegato
falta al prozeso,
en justicia la gracia
tiene mal pleito. (fol. 106v)
- 1ª.(Canta) Ynfeliz del que es fuerza
para su alivio,
esperar la memoria
desde el olvido.
- Anar. Si de otra forma
se pudiera buscar el olvido,
fuera memoria. (Bandas hechas)
- 2ª.(Repr.) Ninguno más ynfeliz
que yo, pues estoy sintiendo
tu aborrezimiento ynjusto
sin más causa que el respeto
de mi cariño rendido,
si es culpa el merezimiento...
- Anar. Qúitate de mi presenzia,
no vea yo a quien ver no puedo.
- Anar. Falso, alebe, ynfiel amante,
¿de qué te quejas si el cielo
no quiere que yo te olvide
al paso que te aborrezco?
- 2ª. ¿De qué más me e de quejar
que de tu aborrezimiento?
- Anar. De que yo no me acordara
de ti, pues sólo con eso
no pudiera aver la duda,
según mi desasosiego,
de pasar al corazón
lo que está en el pensamiento,
- (Canta) que, aunque ofenda, el que ocupa
(Desde aquí siempre el sentido,
todo cant.) tiene lo más andado
para el cariño.
- 2ª. Si el aborrezimiento
tal bien me ofreze,
aborrézeme, Anarda,
quanto quisieres.
- Anar. ¡O, quién pudiera
no acordarse de lo que aborrez

- quando quisiera. (Desechas)
- 2^a. ¿No es querer a un sujeto (fol. 107r)
sentir molestia?
- 1^a. Bástale que ella sienta
que se le acuerda.
- 1^a. ¿Por qué al aborrezido
no olvida nadie?
- 2^a. Porque es la que padeze
persona que hace.
- Flora. ¿Si el olvido encontrara
lo que aborrece?
- Anar. Siempre el aborrecido
lo fuera siempre.
- 1^a. (Al 2^a.) ¿Y qué dices aora
con lo que as visto?
- 2^a. Que, pues, por lo negado,
mata el olvido.
- Mui mal hiziera
en trocar el dolor lo que priba
por lo que niega.
- Anar. y 1^a. Pues, según eso,
ya que está difinido el problema,
más no cansemos.

BAILE DE LAS PEDIDORAS

(fol. 107v)

(Sale el G^a. con /*ℓ*/ (sic) hombres)

(Por uno natural)

G^a. (Canta) Albrizias, señores míos,
que a las damas de Madrid
ya no tenemos que dar
porque no ay más que pedir.
Cuidado, que sólomente
hablo de la valadí,
no de las damas, que a un tras
está el respeto en un tris.
Libre, a la calle Mayor,
qualquier hombre puede yr,
que por ay ya no piden
sino cuanto ay por ay.
Esto se a de reformar
abroquelándose al fin
con un no, por ver si es
lo mismo, así como así.

Puesto que a pares andan,
¡quenta, señores,
con el no!, porque se hallen
a pares y nones.

(Cruzados)

1^a. y 3^a. (Sa- Mirando el garbo célebre
len cantando) de este aliento jentil,
no abrá quien a lo pródigo
se niegue en nuestra lid.

2^a. y 4^a. (Can.) Corriendo todo el círculo,
vamos sin discurrir
que pueda hazernos réplica
la bolsa más sutil.

1^a. y 3^a. ¿Quién puede ser tan mísero
que, al ver nuestro país,
reduzca el dar a plática,
en dando en reducir?

G^a. Mirad,
1^a. sabed,
G^a. notad,
1^a. advertid

Los dos. que está ya el enemigo en campaña. (fol. 108r)

G^a. ¡Cuidado al negar!

1^a. ¡Atención al pedir!

(Repiten cara a cara)

(Repto.) ¡Señor mío!

G^a. No, señora...

1^a. ¿Diga?

G^a. No ay más que dezir.
1^a. ¿Me da algo?
G^a. No.
1^a. ¿Por qué?
¿Le parezco mal?
G^a. No, sí...
1^a. ¿Qué es: no, sí?
G^a. Es que si no
pidiera, era un serafín.
1^a. Deme unos guantes, siquiera.
G^a. No tengo un maravedí.
1^a. Yo le sentaré la mano
y quedará por ruín.
G^a. Como la siente sin guante
será sentar sin sentir.
2^a. Un abanico quisiera
comprar.
G^a. Hartos ay allí.
3^a. Yo, unos tirantes mui largos.
G^a. Eso era tirar de mí.
4^a. Yo, unos lazos.
G^a. Allí están.
1^a. Yo, unos encajes.
G^a. Ay mil.
2^a. Y vo, unas ligas.
G^a. De todo
quanto quisieren pedir,
ay en esa tienda que
no me dejará mentir.
Todas. Pues venga a pagarlo.
G^a. De eso
sólamamente no ay ay.
1^a. (Canta) ¡Vaya, que es un corito!
Damas brillantes:
¡fuego de Dios en todos
los miserables! (fol. 108v)
G^a. (Canta) De el ejemplo, señores,
ninguno ceda:
¡Fuego de Dios en todas
las pedigueñas! (Ynterpolarse)
1^a. ¿Unos guantes, sin juizio,
niega el menguado?
G^a. Quiera Dios que esto pase
de mano en mano.
2^a. Quien no da un abanico
es hombre ynfame.
G^a. Nadie pierde su punto
por cosas de ayre. (Cruzados)

- 3ª. Negar unos tirantes
es gran miseria.
- Gª. Ya van los de los coches
en las orejas.
- 4ª. Unos lazos no es cosa
que niega nadie
- Gª. si no fuesen los lazos
para ahorcarse. (Dos corros)
- 1ª. ¿Quién negó unos encajes
a una hermosura?
- Gª. El que supo que algunos
se buelben puntas.
- 2ª. A unas ligas, no ay hombre
que se resista
- Gª. sino yo, que no quiero
caer en la liga. (Deshazer la in-
terpolazi6n)
- Todas. No le hablemos palabra,
que es un bergante.
¡Vámonos!
- Gª. Pues con eso
se acaba el baile.

BAILE DE LOS AMANTES PERDIDOS

(fol. 109r)

(Salen 4 mujeres cantando)

(Por uno)

Quien hubiere visto o hallado
un perdido amante mío,
dígame de él, y tendrá
el hallazgo del perdido.

1ª. (Can. sola) El que busco es un discreto,
y aunque dio a entender lo fino
él se a tenido la culpa,
pues se perdió porque quiso.

2ª. (Can. sola) Un tonto es el que yo busco,
en las malizias mui vivo,
que en estas cosas, un tonto
sabe más que un entendido.

3ª. (Can. sola) Yo busco a un pobre, y aunque
nada en él perdí, le estimo,
que al fin no pondera el pobre
la nezesidad del rico.

4ª. (Can. sola) A un rico vengo buscando;
nadie extrañe mi cariño,
que quiero bien quando quiero
y mucho más quando pido.

Todas. (Cantan) Denme, pues, la noticia,
si es que han sabido

1ª. de un discreto,
2ª. de un tonto,
3ª. de un pobre,
4ª. de un rico.

(Cruzado)

Sale el Gª. y canta. YO soy zahorí, señores,
y así qualquiera, al oyrlo,
diga qué busca, a lo humano,
y verá cómo adivino.

Díganme lo que buscan,
aunque a la vista,
adivinarlo sea
cosa perdida.

(Rep. Buel-
ta en el -
puesto y -
bueltras las
guías)

1ª. (Repta.) Un amante mui discreto
se perdió por mí.

Gª. Mal hizo,
que jamás parecerá. (fol. 109v)

1ª. ¿Por qué?
Gª. Porque el entendido

que una vez cae, como es
de tan alto, se haze añicos.
1ª. Nunca se hallaba sin mí
mi amante...

G^a. Por eso mismo
se a perdido para siempre
una vez que erró el camino.

(Canta) Que aparezca no espere,
siendo tan fino,
quien de estar bien hallado
se halla perdido.

2^a. (Repta.) Un tonto, de enamorado,
se me perdió.

G^a. Mal a dicho;
diga que un enamorado,
de tonto, se le a perdido.

2^a. Buelbo a dezirle que un tonto,
mui enamorado y fino,
busco.

G^a. ¿Tonto con amor?
2^a. Sí, mi señor...

G^a. No le he visto,
ni usted le hallará en su vida.
2^a. ¿Por qué?
G^a. Por que es contra estilo
que pueda hallarse en un tonto
cosa que es de tanto juicio.

(Canta) Quando un tonto, de amante,
da en que se pierde,
como miente en la causa,
nunca pareze.

3^a. (Repta.) Señor mío, a un pobre amante
ando buscando sin tino
y no le puedo encontrar.

G^a. No le busque con cariño,
que no ay cosa más sobrada
que un pobre, al revés del rico.
¿Y cómo se le perdió?

3^a. De avergonzado y corrido
por un lance, en que no pudo
darme un coche para el río,
ni merienda para casa.

G^a. Pobre que en ese conflicto
no tubo desembarazo,
no era hijo de vezino.
¿Usted le busca con gana
de hallarle?

3^a. Sí, señor mío.
G^a. Pues usted le hallará al punto,
aunque esté más escondido.

(Canta) Como en perderse un pobre
nda se pierde,
en queriendo buscarle

(Cruzado y
bueltas)

(Bajar de cost.
Encontrados)

(fol. 110r)

- luego parece. (Buelta, /tris/
/u puesto/ -
Cruzado de -
esquinas)
- 4^a. (Repta.) A un amante rico busco,
perdido por su capricho.
G^a.. ¿Se a perdido él o usted
le perdió?
- 4^a. Yo le he perdido.
G^a. ¿Por qué?
4^a. Porque fueron tantos
mis asaltos repetidos,
que se aturdió.
- G^a. No se queje,
la que dispara...¿En los tiros
tenía amor?
- 4^a. Ciego amaba.
G^a. Ciego que vio su peligro,
no cobró la vista para
bolber a çegar el juicio.
Y así, usted no le hallará.
4^a. ¿Por qué?
G^a. Por lo que la e dicho:
a ojos cerrados, qualquiera
se deshaze los ozicos,
pero abiertos ya los ojos,
buelbe a ver dónde a caído
y redunda en escarmiento
lo que antes fue prezijuzio (sic).
- (Canta) Nunca buelbe ni se halla,
viendo el estrago,
cuando un rico se pierde
de escarmentado. (fol. 110v)
(Cruzado las
guías y vuel-
tas. Encontra-
do en medio)
- (Desde aquí se canta todo)
- 1^a. Para hallar el discreto perdido,
deme remedio.
G^a. No buscarle, por ver si, olvidado,
buelbe en su acuerdo.
- 2^a. ¿Por qué amor en un tonto no asiste?
G^a. Amor es mui vivo,
y no se halla en quien no puede darse
por entendido. (Corro
grande)
- 3^a. ¿Qué es la causa porque se halla un pobre
cuando se busca?
G^a. Aber muchos que estén esperando
la coyuntura.
- 4^a. Mucho siento que, de escarmentado,
el rico no buelba.
G^a. Saque usted la pelota más blanda
y tendrá buelta. (Caras afuera y dentro)

-153-

Todas.

Mui gustosas nos dejan
sus prevenziones.

G^a.

Plegue a Dios que lo queden
estos señores.

BAILE DEL CIEGO AMOR

(fol. 111r)

(Por L. B.)

Personas

El Amor . Una cortesana
Una ninfa Un lindo
Un simple Un poderoso
La Corte Músicos

(Sale el Amor con arco y flecha y una venda en los ojos, y la -
ninfa)

Amor. (Canta) Den limosna a este ciego
que rey me aclamó
de las almas, y oy vive
sin adoración,
que el ynterés le usurpa
su mayor blasón.

Ninfa y él. ¡Ay, qué desdicha, mas, ay qué rigor,
que ya nadie en la corte conoze al amor!

Amor. (Repta.) ¿Quién pasa?

Ninfa. Un hombre mui rico. (Sale el
Dad, cavallero, al Amor poderoso)
una limosna, que como
no lo tributan, quedó
pobre y de limosna vive.

Poder. Yo no tributo al Amor. (Vase)

Amor (Canta) Al Amor no tributan
los poderosos,
porque todo lo rinden
con flechas de oro.

Ninfa y el Am. ¡Ay, qué desdicha, etc.

Amor. ¿Quién pasa?

Ninfa. Aquí viene un simple. (Sale el
Por lástima y compasión simple)
dad limosna, cavallero,
al correspondido Amor,
que malas correspondenzias
le an puesto en esta aflicción.

Simple. Yo no doy limosna a quien
no conozco, linda flor. (Vase)

Amor. (Canta) Que éste no me conozca
no es vituperio,
que al Amor no tributan (fol. 111v)
los que son neziros.

Los dos. ¡Ay, qué desdicha, etc.

Amor. ¿Quién pasa?

Ninfa. Una cortesana. (Sale la cortesana)

A un ciego que nunca vio,
y siendo absoluto rey
todo el ymperio perdió,
dadle limosna.

Cort. A rey ciego
nunca e tributado yo. (Vase)

Amor. (Canta) Al Amor no se ynclinan
las de este gremio,
porque no ay que quitarle
como anda en cueros.

Los dos. ¡Ay, qué desdicha, etc.

Amor. ¿Quién pasa?

Ninfa. Aquí viene un lindo. (Sale un lindo)

Cavallero, por quien sois,
dad a este ciego limosna,
que a sido dios del amor
y el ynterés en la corte
le usurpa la adoración.

Lindo. Los galanes de mis prendas
no tributan al amor. (Vase)

Amor. (Canta) Al Amor no tributan
los que son lindos,
porque de todos piensan
que son queridos.

Los dos. ¡Ay, qué desdicha, etc.

La Corte. (Can.) Ciego Amor, yo soy la Corte, (Sale la Corte)

y pues en mi centro estás,
quitándote aquesta benda,
amor al uso serás.

Amor. Pues ya soy Amor al uso, (Quítase la benda)

¡chitón!, que me e de vengar
de los que no me an querido,
siendo ciego, tributar.

(Salen todos, en un ala las mujeres y en otra los hombres)

Ninfa. Atiendan. (fol. 112r)

Amor. Escuchen.

Ninfa. Reparen.

Amor. Adviertan

Ninfa. que para

Amor. vengarme

Ninfa. me quito

Amor. la venda.

Todos. Atiendan. Escuchen. Etc. (Ynterpolarse)

Ninfa. ¿Qué castigo tu venganza
a un poderoso a de dar,
que no quiso tributarte
en tu mayor ceguedad?
Amor. Que se yncline, por castigo,
a una caprichosa tal,
que ella le aborrezca mucho
quando él la regale más.

Ninfa. Atiendan.
Amor. Escuchen. Etc.

Todos. Atiendan. Escuchen. Etc. (Cruzados)

Corte. Y al que no conoce a nadie,
por simple, ¿qué le as de dar?
Amor. ¿Qué mayor castigo que
su misma cimplizidad?

Corte. Atiendan.
Amor. Escuchen.

Todos. Atiendan. Escuchen. Etc. (Bandas)

Corte. ¿Y al presumido que lindo
de sí, satisfecho está?
Amor. Que sólo se mire en fuentes
y así se castigará.

Corte. Atiendan.
Amor. Escuchen. Etc.

Todos. Atiendan. Escuchen. Etc. (Desechas)

Ninfa. A las damas cortesanas,
¿qué castigo les darás,
que aunque no dan en querer
quieren lo que se les dá?
Amor. Por castigo las condeno:
(fol. 112v)
tomen, pues saben tomar,
aquello que dan algunos
quando no tienen que dar.

Ninfa. Atiendan.
Amor. Escuchen. Etc.

Todos. Atiendan. Escuchen. Etc.

BAILE DE ADONIS Y VENUS

(Por uno natural)

(Salen Venus y tres ninfas)

Ven. (Can.) ¡Viva, viva Adonis,
pues supo exceder
felizmente a quantos
amados se ven!

(Salen Adonis y tres cagales)

Ad. (Can.) ¡Viva, viva Venus,
dulce rosicler
dominando en Chipre
su hermosa altibez!

1ª. (Repta.) Mira que aquí con sus ninfas
esta Venus.

Ad. ¡Qué plazer!
1ª. Mira que al baile a salido
Adonis.

Ven. ¡Qué fino que es!

Adon. ¡Venus!

Ven. ¡Adonis!

Ad. Buscando
vengo tu dulce esquibez.

Ven. ¿Tú me buscas?

Ad. Yo te busco.

Ven. ¿Con qué motivo?

Ad. Porque
te adoro...

Ven. Pues dime: ¿puede
la primera vista hazer
ympresión de fino amor?
Ad. Puede, llegándose a ver
dos de una constelación
dominados, que el querer
es influxo...

(fol. 113r)

Ven. Y es fineza
penar, suspirar y arder.

Ad. (Can.) El penar amando
por una esquibez,
es dulce fineza
de una amante fe.

Ven. Y este es precepto de amor.

Ad. Esto amor manda en su ley.

Ven. (Can.) Si penando vive
quien sabe querer,
mejor es no amar
si es ley padezer.

Ad. Pues quiero, diré clamando...
Ven. Pues amo, a voces diré...
Ad. (Can.) Si el amor es fuego
y es arder su ley,
Ven. (Can.) si el que más se abrasa
obstenta más fe,
Las dos. ¡fuego de Dios
en el querer bien! (Cruzados)

Ad. Di: si dos que se confrontan
no se llegaren a ver,
de su noticia ynformados,
¿podrán amarse por fe?
Ven. No, que el amor se yntroduze
por los ojos.

Ad. Pues yo sé
que también por los oydos
dispara sus flechas.

Ven. Es
quando se escuchan los dos
que se confrontan.

Ad. ¡Qué bien
explicas lo que me pasa!
Ven. ¿Tú quieres?
Ad. ¿Cegue de ver.
Ven. Di, ¿qué as visto?
Ad. Lo que veo.
Ven. Yo también de ver cegue.
Ad. ¿Qué as mirado?
Ven. Lo que miro.
Ad. Pues, ¿qué haremos?
Ven. Padezer. (fol. 113v)

Ad. (Canta) Quén, de aver mirado,
tan ciego se ve,
mejor le estuviera
cegar, por no ver.
1ª. Quien su daño mira
después que no ve,
padezca su mal,
pues que quiso bien.

Ad. Que en fin, padezer es fuerza.
Ven. Que es preziso padezer.
Ad. Pues diga mi sentimiento...
Ven. Diga mi dolor cruel...

Ad. (Can.) Si el amor es fuego
y si es arder su ley,
Ven. (Can.) si el que más se abrasa
obstenta más fe,
Las dos. ¡fuego de Dios
en el querer bien! (Subir y ala)

(Desde aquí todo cantado)

Ad.	¿Para qué tanta fineza publica tu querer bien, si me lo callan tus ojos? ¿Para qué, para qué, para qué?	(Por seis)
Ven.	Si mis ojos son tus ojos y ellos te explican mi fe, ¿para qué son esas flores? ¿Para qué, para qué, para qué?	(Bajar)
1ª.	¿Para qué tu boca obstenta ese partido clavel, si su fragancia le niegas? ¿Para qué, para qué, para qué?	
Ad.	Si tu boca me recata la luz de su rosicler, ¿para qué son arrullitos? ¿Para qué, para qué, para qué?	(Bandas)
1ª.	Si de niebe es tu garganta y el alma le ves arder, ¿para qué sirve la niebe? ¿Para qué, para qué, para qué?	
Ven.	Si te abrasas con la niebe que fulmina mi desdén, ¿para qué son los suspiros? ¿Para qué, para qué, para qué?	(fol. 114r) (Desechas)
Ad.	Si en un punto se remata todo el jazmín de tu pie, ¿para qué en puntillas andas? ¿Para qué, para qué, para qué?	
Ven.	Si mi punto se sustenta con las puntillas que ves, ¿para qué son arrumacos? ¿Para qué, para qué, para qué?	(Bueltas)
Ad.	Pues conocéis mi fineza,	
Ven.	pues sabéis mi amante fe,	
Ad.	¿para qué son falsedades?	
Los dos.	¿Para qué, para qué, para qué?	

BAILE DE EL REGISTRO

(Salen la G^a. y otras dos damas)

G^a. (Canta) Un registro jeneral
nuebamente en cada puerta
sea puesto, para saber
los que salen y los que entran.
2^a. Esta, que es la de Toledo,
nos a tocado. ¡Ojo alerta!,
porque an de registrar todos
lo que traen y lo que llevan.
3^a. Yo soy el guarda mayor
y los traeré con cautela,
que pasar por el registro
más quiere maña que fuerza.
G^a. ¡Quenta con el registro,
los que caminan,
que en errando la entrada
no abrá salida;
2^a. (Repta.) Uno sale, según veo,
de la corte.
G^a. ¡Llegue apriesa;
3^a. El camino es por aquí.
1^a. ¿Dónde?
3^a. ¡Al registro!
1^a. Pazienza.
G^a. ¿Qué lleva usted?
1^a. Una carga
de quejas.
2^a. De buena hazienda
a~cargado uzé en Madrid.
para llevar salida de ellas...
1^a. A sido fuerza llevarlas
por mi amor, quiera o no quiera.
3^a. ¿Por su amor?
1^a. Sí, pues en medio
de mi mayor asistencia,
supe que yban a la casa
de mi dama recoleta
galanes de quatro en quatro.
G^a. ¿Y qué calidad obstenta?
1^a. Yo no toco en las del punto,
sino en las de la carrera.
2^a. ¿Con qué le asistía usted?
1^a. Con una fe pura y tersa,
y una esperanza.
G^a. Mejor
con una caridad fuera.

(Cruzado)

(Sale un hom-
bre como de
camino)
(fol. 114v)

- 1ª. ¿Ternezas no valen nada
quando el amor las enjendra?
3ª. En las damas de ese porte
no vale lo que no cuesta.
Gª. ¿Probó alguna vez su olla?
1ª. ¿Por qué lo pregunta?
Gª. Era
por saver si en su puchero
encontró alguna terneza.
1ª. Confieso que llevo a ver
desbanezidas mis quejas.
Gª. (Canta) Muchos que están quejosos
vieran lo mismo,
si pasaran sus quejas
por el registro. (Bueitas)
2ª. Una dama rozagante,
allí de un coche se apea,
(fol. 115r)
y sin que la llamen, viene.
Gª. Las damas de aquella esfera
no es menester avisarlas
para que al registro vengan. (Sale una dama)
Vamos al registro.
Dama. 3ª. Mire
que después no se arrepienta...
Gª. ¿Qué trae uzé a la corte?
Dama. Mil chucherias diversas.
Gª. ¿Como qué?
Dama. Algunos favores
para los que los merezcan,
y algunos desprecios para
los que de nada aprovechan;
también traigo falsedades
para quando se me ofrezca,
de cuya mercadería
tengo gran prevenzió hecha.
3ª. ¿No ay otra cosa que sobra?
2ª. Hallará mui mala venta.
Dama. Al que no viniera bien,
darle de mano resuelta,
con que juzgarán que es
estimazió la cautela.
Gª. En eso de dar de mano
vuesa merzed se detenga,
que también suelen salir
mui al rebés las propuestas
en descubriendo la hilaza,
y si al prinzipio lo yerra
después no sabrá en mil días
quál es su mano derecha.
3ª. (Canta) Mire uzé lo que haze,
que el dar de mano

- adonde ay tanto bueno,
sueler ser malo. (Corro)
- 2^a. Uno sale de Madrid
raviando, según brazea.
- G^a. Que llegue. (Sale otro -
- 3^a. ¡Venga al registro! (fol. 115v) hombre
- 2^o. Me alegro, aunque me detenga, mui deprisa)
- G^a. que registre lo que llevo,
por desahogarme siquiera.
- 2^a. ¿Qué saca usted de la corte?
Mil desengaños: Qualquiera
mira sólo a su negocio
aunque más amigo sea;
yo fui aistido de muchos,
y mientras duró la cherpa
no avía hombre como yo,
pero así que ubo miseria,
para que más bien me ahorcase
a manos de mi ympazienza,
cada uno escurrió el lazo
y me dejó con la cuerda.
- G^a. Dentro de la corte ay muchos
amigos de honrradas prendas...
- 2^a. Yo juzgué hallarlos de adentro
y encontré con los de afuera.
Si más bolbiese a la corte,
¡cortadas tenga las piernas!
- 2^a. (Canta) Que esos amigos aya
es mui dañoso,
pues es fuerza que pierdan
unos por otros. (Cruzados)
- 3^a. A-pie hazia la corte viene,
con mucha carga, una dueña.
- G^a. Será la carga de chismes...
- 2^a. Lo peor es que no le pesa. (Sale el G^a.
vestido de
dueña)
- 3^a. ¿Cómo camina uzé a pie?
- G^a. Como la mula era vieja
y rebentó en el camino...
- G^a. ¿Tal peso traía a cuestas?
- G^a. ¿Qué tiene que registrar?
- G^a. Una partida mui gruesa
de enredos, murmuraciones,
disensiones y otras yerbas.
- G^a. De eso ay mucho acá y de balde
ninguno abrá que lo quiera.
- G^a. Yo traer no puedo otras cosas
conmigo si no son éstas, (fol. 116r)
y así, aya o no salida,
no puedo hallarme sin ellas.
- G^a. Llévela el guarda mayor
donde haga la quarentena.

3ª. antes de entrar en Madrid.
 ¿Y quién podrá, a quien rebienta
 una mula en el camino,
 llevar, no siendo otra bestia?

Gª. (Canta) Dizes bien; dala al diablo,
 porque a las dueñas
 nadie puede llevarlas
 sí él no las lleva.

(Bueeltas)

(Desde aquí todo cantado)

1ª. No juzgué que cayese
 mi dama ajena.
Gª. Si usted la sustentara
 nunca cayera.

Dama. Yo juzgué enriquezirme
 con falsedades.
3ª. Esa mercadería
 cuesta y no vale.

(Bandas)

2ª. De los malos amigos
 me voy huyendo.
2ª. No tan malos, pues dejan
 el escarmiento.

Gª. Ya mi yntento sin chismes
 va, aunque soy dueña.
Gª. Bueno va, como dizes,
 sí no se enreda.

(Deŕechas)

2ª. y 3ª. Ya no es ora que nadie
 salga ni entre.
Gª. Pues, cesando el registro,
 cesa el sainete.

BAILE DE LOS DESLUZIDOS

(fol. 116v)

(Sale la G^a)

G^a. (Canta) Sepan ustedes, señores,
que yo despachada vengo
contra los que, siendo ricos,
se pierden con desaseo.
Ante mí an de parezer
estos hombres majaderos
que hacen pleito de acreedores
sin vestir un lacayuelo.

Salgan luego a mi voz
los hombres desluzidos
que vemos perdidos
sin saberse cómo ni cómo no.

1^a. (Repten.)
(sic)

Señor, este hombre perdido
viene a ti, porque refiera
de su perdición la causa,
aunque dudo que él la sepa.

(Salen tres
mujeres que
traen asido
a un hombre)

Hom. 1^a.

Señor juez: yo e gastado
ynfinitísima hazienda
con mujeres, pero aquesto
lo dispongo de manera
que yo gasto mi dinero
y otro la opinión se lleva,
porque no tengo valor
de dar una gala entera,
y doy recados y hechuras
y otras dos mil menudenzias
que cuestan un pozo de oro;
y el vestido, el día de la fiesta,
dale debajo del nombre
del otro que dio la tela,
conque yo quedo empeñado
sin que en el lugar se entienda.

G^a. (Canta)

Mire: si da un vestido
para obstantallo,
no se ande por las ramas
de todo el árbol;

pero es bien castigalle,
que es caso nuevo
el averse perdido
por gastar menos.

(fol. 117r)

M^{js}.
G^a.

¡Aquí de mis ministros!
¿Qué manda tu voz?
Que llevéis a este hombre que se a perdido
sin saber cómo ni cómo no.

Hom. 2^a. (Rep.) Señor, a mí me suzede
que allá cerca de unas fiestas
de toros, me dan ympulsos
de entrar a torear en ellas;
saco piezas de belillo
para hacer rica librea,
compro dos u tres caballos,
que por ser tienpo de fiestas
me cuestan mucho dinero,
y cuando el día se llega
discurro en que el animal
tiene notable fiereza
y aroja a un hombre tal alto
si se le pone en la testa;
y con aquesto no salgo,
conque el belillo se queda
sin provecho, y los caballos,
como ya no ay tanta priesa,
los vendo por la mitad,
y a dos burlas como aquesta
quedo empeñado y perdido,
y soy, gastando mí hazienda,
yn péztore toreador
sin que ninguno lo vea.

G^a. (Canta) Si él toreara, contentos
dejara a todos,
pues se perdiera haziendo
muchos socorros;

y pues ya no come,
pague la pena
hombre que por la plaza
dejó la despensa.

M^{ts}. ¡Aquí mis ministros;
G^a. ¿Qué manda tu voz?
Que llebéis...etc.
sin saberse cómo ni cómo no.

(fol. 117v)

Hom. 3^a. (Rep.) Señor, yo tenía mui bien
con qué vivir en mi esfera,
en la corte, con un coche,
un rozín y una librea,
y el demonio me engañó
y me parezió que era
cosa de muy grande ahorro
yrme a vivir a una ladea,
llevé allá mi casa donde
todo más caro me cuesta,
y a ochenta reales me sale
el tafetán, porque es fuerza
venir por él a Madrid,
y aunque a diez y seis me lleban,

lo que va de más a más
lo gasto yo en yda y vuelta;
cansóme la aldea y truje
de mi familia la media
a Madrid, y allá dejé
otra mucha parte de ella,
conque sustento dos casas;
y así, entre estas diferencias,
ya yo no puedo vivir
en la corte ni en la aldea.

G^a. (Canta)

Por vivir más de espacio,
de Madrid se van,
y aunque el tiempo les sobre
les falta el lugar;
pero pague la culpa,
que es mucho yerro
perderse en un camino
tan carretero.
¡Aquí de mis ministros!...etc.

Hom. 4^a.

Porque es mucha mi nobleza,
di en saber y en ynquirir
lo antiguo de mi aszendenzia,
y pudiendo traer un coche
y portarme con dezenzia,
por regalar coronistas,
ando a pie, y es tal mi tema
que, porque un árbol se haga,
traigo dos plantas derechas;
no dejo archibo ni dejo
padrón que no se rebuelva
para saber mis abuelos,
y el otro día una abuela
se me escondía y la vine
a hallar junto a Adán y Eva,
y en esta curiosidad
e consumido mi hazienda,
y como aquesto a la calle
no sale, nadie lo encuentra.

(fol. 118r)

G^a. (Canta)

Trueque el árbol al coche,
-mire que tonto-
y échele dos famosas
mulas al tronco;
pero vaya a la cárcel,
que es mentecato
el que da sus presentes
por sus pasados.

(Cantando todo desde aquí)

	¡Aquí de mis ministros;...etc.	
Muj.1ª.	¡Ah, señor alcalde, escuche...!	(Jácara)
	Aquí mal perdidos llegan	
	a delatar de sí propios	
	para que el perdón merezcan.	
Gª.	Pues si ya están conbenzidos,	
	salgan todos acá fuera,	
	que yo perdonallos quiero	
	si es que sus culpas confiesan.	(Ynterpolar-
1ª.	Yo gasté mi hazienda en galas.	se)
2ª.	Yo en cavallos y libreas.	
4ª.	Yo en regalar coronistas.	
3ª.	Yo en vivir en una aldea.	(Subir y ala)
Gª.	Teneme, requeda quedito,	
	teneme, que ya no hay perdidos,	
	teneme, que el perdón les pidamos,	
	teneme, que ya está conseguido.	(Bajar en
		ala y re
		verencia)

BAILLE DE LOS VAGAMUNDOS

(fol. 118v)

(Por cruzado)

(Sale el G^a. cantando)

G^a. A desterrar holgazanes,
como juez de mi lugar
salgo, al ver que el mundo lleno
de vagamundos está.
No sé de qué viste y come
quien, sin ofizio y caudal,
haze gala del vestido
y ostentación del manjar.
Esto contiene misterio,
y así salgo a ver cómo ay
quién esté sin posesión
y tenta esta propiedad,

para cuyo remedio,
por auto mío,
no a de aver quien no tenga
desde oy ofizio.

(Bajar en dos
corros)

(Salen en dos alas cuatro damas y tres
galanes cantando y bailando)

Todos. Alegres bailemos
sin que aya pesar,
que este mundo otro
lo a de eredar.

G^a. Tened, tened, tened,
parad, parad, parad,
porque avéis de dar cuenta
de la oziosidad.

(Cara a cara)

(Repta.) 1^a. ¿Uzed, reina, de qué vive?
Mantengo mi gravedad
con no comer, por vestir,
con lo poco que me dan.

G^a. ¿Y ay siempre quien dé?

1^a. A mí sí,
porque yo, para sacar
para galas, bien entiendo
la abuja de marear.

G^a. ¿No aprenderá ningún ofizio?
1^a. ¡Jesúsi, ¿yo avía de hazer tal?

Fues, ¿y mi punto, señor,
cómo se a de sustentar?
G^a. Con éste tendra la abuja
y el punto no faltará:

(Canta) sea usé calzetera,
pues así juzgo

- que, sin dejar la abuja,
tendrá su punto. (Cruzados)
- Y uzed, diga de qué pasa,
tan luzido y tan galán,
sin tener un quarto suyo. (fol. 119r)
- 1^a. Sólo de mi habilidad.
G^a. Su habilidad, ¿en qué estriba?
1^a. En mí.
G^a. No puedo llevar
que se sepa en lo que viene
y se ygnore en lo que va,
¿por qué uzé no aprende ofizio?
- 1^a. ¿Qué ofizio ser puede ygual
para el barreno que tengo?
G^a. Este, y se le aumentará:
(Canta) luego aprenda el ofizio
de carpintero,
pues de todos no ay otro
de más barreno. (Corros atra-
vesados)
- 2^a. Y uzed, reina, ¿de qué pasa?
Yo no puedo dezir más
de que con mis manos libres
tengo bien con que pasar.
G^a. Sin tener hazienda propia
ynplica su grabedad...
2^a. El entendimiento ayuda
donde ajibilibus ay,
y así, de esto no se admire.
G^a. Antes es fuerza admirar
que pase de entendimiento
la que no tiene caudal.
¿Por qué no aprende un ofizio?
- 2^a. No estoy para trabajar,
y será dificultoso
si no es ofizio manual.
G^a. Ofizio manual, ¿qué es?
2^a. Uno sin dificultad,
que se halle más a la mano
y no me pueda cansar.
- G^a. (Canta) Sea uzé mondonguera,
que yo no le alcanzo
otro ofizio que se halle
más a la mano. (Buelas en
cruz)
- 2^a. ¿Uzed en qué se entretiene? (fol. 119v)
De continuo en ver jugar
por si cae algún barato.
G^a. ¿Y siempre que juegan, cae?
2^a. Como aya quien gane, sí?
G^a. ¿Y si nadie gana?
2^a. No ay.

- G^a. Fernizioso es en la corte
usted y otros de su yqual.
- 2^a. ¿Por qué?
- G^a. Porque an de sentir
que todos salgan en paz.
Aplique a algún ofizio.
- 2^a. Tengo un defecto y es tal
que en mi vida dije cosa
sin mentir en la mitad.
- G^a. Sea sastre, y esa falta
ninguno la estrañará.
- (Canta) Al ser sastre, no juzgue
le hará mal viso
el mentir, porque es parte
mui del ofizio. (Encontradas
las bueltas)
- 3^a. Diga, reina, de qué vive.
- G^a. De comer, dormir y hablar.
¿No era mejor aprender
ofizio con que pasar?
- 3^a. Aún estoy en mis niñezes,
y hablando con realidad,
yo tengo muchas comadres
y vivo con su amistad.
- G^a. Si lo haze por las comadres,
sea partera y tendrá más,
y con esto nunca usted
de las niñeces saldrá.
- (Canta) Ser partera es mui fácil,
pues, si lo mira,
se compone este ofizio
de niñerías. (Bandas hechas)
- 3^a. ¿En qué se entretiene usted?
- G^a. Yo, señor, en esperar
que aya ocasión de embarcarme,
pues mi ynclinación es tal
al agua, que en tierra muero. (fol. 120r)
- 3^a. Eso es hablar de la mar.
Es mucho lo que sintiera
perder este natural.
- G^a. Si a una cosa se aplicare
con más aumento, verá
esa ynclinación al agua
y no la querrá dejar:
- (Canta) sea uzé tabernero,
verá sin falta
la ynclinación que siempre
le tiene al agua. (Desechas)
- 4^a. ¿Y qué vida es la uced?
- G^a. Mi vida es nunca acabar.

- G^a. Ya sé que en toda su vida
vuesarzed no acabará;
lo que pregunto es
que en qué la llega a gastar.
4^a. En no perder uso nuebo
en sabiendo que le ay.
Y en fin, por andar al uso
que corre, no he de parar.
G^a. ¿No se aplicará a un ofizio?
4^a. Si eso se llegara a usar
fuera la segunda yo.
G^a. Este es de su propiedad:
(Canta) pues es dificultoso
dejar su rumbo,
sea uced hilandera
y andará al uso. (Caras afuera y adentro)

(Desde aquí cantando)

- 1^a. Con las medias mi renta
crezer espero.
G^a. Con ellas puede verse
de mejor pelo.
1^a. De las rajas espero
sacar hazienda.
G^a. Pasará con las rajas
a tener telas.
2^a. Sólo en ser mondonguera
mis medras fundo.
G^a. Eso en Madrid suzede (fol. 120v)
mui amenudo.
2^a. Para ser sastre rico
e de hazer maulas.
G^a. Y si uzed no las haze
no tendrá traza.
3^a. Sólo con mis comadres
ser rica espero.
G^a. Para uzed eso es sólo
parto derecho.
3^a. Tabernero ser quiero
por remediarme.
G^a. Será uzed por el agua
rico en el ayre.
4^a. No dirán que soy tonta
siendo hilandera.
G^a. Si uzed hila delgado
será discreta. (Corro grande)

Los 4.

Acabemos el baile
antes que, diestros,
usen de cierto ofizio
los mosqueteros.

BAILE DE EL MUNDO Y LA VERDAD

(fol. 121r)

(Sale el G^a. cantando)

Por - 5 - (sic;

G^a. Yo soy el mundo, señores,
que al cabo de la jornada,
porque todo el mundo os sirva,
salgo a bailar a las tablas.
Ya estoy cansado de oyr
que muchos al mundo engañan,
y así pretendo que vean
a la verdad limpia y clara.
Por mi ministro la traigo,
y nadie extrañe que haga
esta elección, quando sé
que la verdad siempre amarga.
Todos lo que an presumido
que la verdad desterrada
vive este mundo, discurren
y verán cómo la hallan.
Esta es la Verdad, señores,
y aunque la ven tan delgada,
no ayan miedo que se quiebre,
pues no quiebra aunque adelgaza.
Salgan a verla algunos,
aunque me tachen
que en este tiempo es malo
dezir verdades.

(Saca a la G^a.
medio desnuda)

Los dos. Y notad, y notad,
que aunque anda la pobre en cueros,
no en los de los taberneros,
que esta es la pura verdad.

(Sale una mujer de pobre tapada y trae un talego
debajo del manto).

Pobre. Duélanse de mí, que tengo
este niño y en la cama
está malo mi marido
y mi trabajo no basta
a sustentarlo.

Verd. Bien dize,
porque ella nunca trabaja
y él es malo, que a ser bueno
ella no fuera holgazana.
Seáis bien venida.

Pobre. Señora,
cúbrase usted.

G^a. En la trampa
cayó. ¿Qué dinero es ese?

(Al quitarse la Verdad el combrero se le cae el manto a la pobre y ven el talego)

Pobre. Señor, ¿cómo e de negarlo (fol. 121v)
si la Verdad descubierta
me acusa?

Verd. Miren la traza:

(Canta) Ella pide, él pasea,
y un mayorazgo
para un hijo, se funda
con este engaño.

G^a. (Canta) Pobres nezesitados,
Dios os probea,
pues se lo lleva el vizio
con vuestras señas.

(Sale un galán y una dama)

Gal. Ya, vos, señora, sabéis
lo que es mi renta y mi casa;
y así, si gustáis, la boda
se a de hazer oy.

Dama. Ya la maula (Apte)
a tragado de que soy
mujer rica, noble hidalga;
y así, antes que el angaño
se sepa, azetto. Una esclava
tenéis en mí.

Verd. ¡Qué taimados!,
el uno al otro se engañan.
Ya, señor, se llegó el plazo
de que se paguen las trampas.

(Descúbrese la Verdad y salen tres hombres)

G^a. Descubrióse la Verdad.

1^a. Venga el dinero o la gala.

2^a. Manto y basquiña me llevo.
O lo que costó o la espada.

Galán. Pensé engañar y engañéme.

Dama. Descubrióse mi maraña.

Galán. Qué buen matrimonio hazía.

Dama. Yo quedaba bien casada.

Verd. (Canta) Nadie ygnore, señores,
que muchas galas
aunque parecen propias
son alquiladas.

(Sale un hombre que trae debajo de la capa la barba de vejete)

Hom. Por no tener veinte y cinco
años, a un tutor le encargan
que me cuide de mi hazienda.
Y conmigo no se casa
una niña hasta que tenga
mi renta para gozarla.
Verd. Beso a vuesarced las manos.

(Descúbrase la Verdad y él se recata y en tanto
depone la barba de vejete)

Hom. Qué cortesía escusada.
¿Qué manda vuesamerzed? (fol. 112r)
Verd. Cubra uzed antes sus caras.
Hom. Si la Verdad se descubre,
¿cómo puedo yo negarla?
Verd. (Canta) Quantos en este mundo
se vieran de estos,
si enzerraran diez días
a los barberos.
Gª. (Canta) Viejos de castañetas,
ayres y andallo,
a la Verdad la tiran
de pepinazos.

(Sale una mujer de beata como rezando)

Beata. Todo es burla en este mundo.
Dichosa la que sus faltas
conoze y con oraciones
las yras del cielo aplaza.
Verd. Beso las manos de uzed,
señora Chabes.
Beata. ¡Qué ansia!
¿Quién es?
Verd. Yo soy la Verdad.

(Descúbrese la Verdad y la desnudan y queda de gala)

Beata. Qúitale, Mundo, esa saya
y yo, la toca y el manto.
¿A avido mayor desgrazia?
Verd. (Canta) Muchas beatas se vieran,
al desnudarlas,
mui verdes por adentro
si afuera canas.
Gª. (Canta) No creáis en aquellos
que con el vino
bautizando el bostezo
le hazen suspiro.

•

3

Verd.	Desvergüenza es que un viejo sea raído.	
Beata.	Con la saya y la toca tapé mis vizios.	
G ^a .	Estas son embusteras a lo divino.	(Desechas)
Galán 2 ^a .	Sutil con los villetes tuve ventura.	
Verd.	Mire que no son todos tiempos de bufa.	
G ^a .	Acabemos el baile, más no cansemos.	
Verd.	Sí, y el perdón pidamos de los defectos.	(Cruzados)
g ^a .	Acabar, acabar, que ya los nobles le dan.	

(Firmado y rubricado)

BAILE DE LA PENDENZIA

(fol. 123r)

(Salen Agustín y Bernardo riñendo y el autor mediando)

Autor. ¡Paz! ¡Téngase! ¿Qué es aquesto?

Ag. Yo e de lograr mi venganza.

Ber. No será fázil.

Ag. ¿Por qué?

Ber. Porque mi azero...

Autor. ¿No acaban
de dezir qué es esto?

Ber. Ay

lo dirá mi camarada.

Ag. Sí diré, que la razón
me hará dezirlo.

Autor. La espada
enbaine y diga, Agustín.
Enbaine uzé, seor Carranza.

Autor (sic) ¿Qué es esto, pues?

Ag. Ya sabrá
que a muchos días, ¡qué ansia!
que pedí al Sr. Bernardo,
por ser mi ocupación tanta,
que me escribiese sainetes
para dividir jornadas
de esta fiesta.

Ber. Es la verdad.

Ag. Pues con una flema rara,
viendo que es oy el ensayo
jeneral, dice -¡hay tal ravia!-
que yo los traiga porque él
no puede.

Autor. ¿Y esa es la causa
de reñir?

Ber. ¿Pues no está claro,
siendo tan fázil demanda
un sainete, que con sólo
pensar una buena traza,
vestirla de buenas coplas,
sus conzeptos y sus chanzas,
está hecho? Y sí en el patio
no pareze bien, mañana
se juntarán vuesarzedes
y dirán: ¡cosa tan mala!
Ay quien se ponga a escribir
como si un sainete alaja
fuera tan fázil de hazer
como un buñuelo, que en masa
no ay sino echar y freir
y luego llenar la panza...
Ubiera avisado antes

(fol. 123v)

y no hiziera yo esta falta.
Mas, ¿cómo aquí de mi ira
sufro yo...?

Dentro. ¡Aquí, que se matan; (Salen las
Ana. ¡Deténgase, que sainete damas)
tenemos;

Ag. ¿Qué dize?
Ana. Salgan

los músicos, y verá
cómo este ruido se acaba,
que ayer nosotras pusimos
unas coplas con el arpa
y guitarra y servirán
de sainetes.

Ag. Si me sacan
de este empeño, cesarán
los disgustos.

Todos. ¡Vaya, vaya!
Ana. Pues haga un zagal Manuela,
y Antonia otro zagal haga;
y yo una zagala haré,
pues es esto lo que anda
más válido.

Manuela. Soy contenta.
Autor. Y yo también.

Ber. ¡Santas Pasquas!
Pau. Yo también ayudaré
a bailar.

M^a Esca. Pues toquen.

Todos. ¡Vaya!

(Cantado todo desde aquí)

Manuela. Aunque la tiranía
alas te preste,
deidad aleve,
podrán más mis finezas
que tus desdenes. Mírame, atiéndeme. (fol. 124r)

Ana. No me sigas, ynjusto
tirando, teme
mis altibezas.
Mira que exalo rayos
en que te quemes. Déjame, suéltame.

Antonia. Yo, cobarde, a las yras
que muestras siempre,
vengo a ofrecerte
un afecto rendido
donde te vengues. Miráme, atiéndeme.

Ana. Huye tú de mis yras,
yngrato, vete.
No te me azerques,

- si no es que a mis inzendios
morir no temes. Déjame, suéltame.
- Pau. Quiere a Anfriso, Jazinta.
Mira que puede, llegando a verte,
hazer más a tu hermosa
beldad, si quiere. Oyeme, atiéndeme.
- Ber. Quiere, Jazinta, a Fabio,
porque al quererle,
lleguen a verse
la venganza y el premio
que Amor ofrezce. Mírale, atiéndele.
- Ana. No me atormentes, Fenisa.
Y tú, yngrato, no me atormentes,
que Anfriso cansa, atrevido,
y Fabio, cobarde, matarme pretende.
- Manuela. No burles de mis finezas, Bato (sic)
que altibo y constante e de pretenderte.
Porque logra el atrevido
lo que el cobarde lograrlo no puede.
- Antonia. Más fino el amor se muestra
quando la ofensa ymajina en quien quiere,
pues a prezio de un dolor
correspondenzias procura corteses.
- Manuela. Compadezida repara
que mi dolor al rigor de perderte,
desesperado de alivio
la vida no estima y teme la muerte.
- Antonia. También si lo compasibo
a la violencia das de mi aczidente,
verás que de tus rigores
la dira sentenzia gustoso obedeze.
- Ana. ¿Qué ymporta que finos ambos,
de ceño y rigores dulzuras esperen,
si al uso de esas finezas
encubren lo falso de engaños crueles?

Y así, porque en desengaños
logran favores que finos pretenden,
no esperen de mis rigores
que a Anfriso ni a Favio querré para siempre.
- Pau. Pues cese la competencia
y los dolores en júbilos trueques,
y a la nobleza, que fina
cortés nos asiste, la den parabienes.
- Ana. En hora dichosa esta ciudad bella,
los júbilos logre edades eternas,
para que vea,
con zinzeles y buriles,

sus triunfos en bronzes, sus lauros en piedras.

Todos. Sea norabuena, norabuena sea. (Cara a cara)

Pau. Por mil siglos logre su pleva discreta
las serenidades de tanta tormenta,
para que pueda
ceñir, dejando el azero,
de oliba en sus sienes hermosa diadema.

Todos. Sea norabuena, norabuena sea. (Corros hechos)

Pau. Sus damas ymiten de la rosa bella
las duras espinas, donde Amor se hiera
al ver su belleza
sin atreverse a tocarla,
por más que se abraze en la gana de verla.

Todos. Sea norabuena, norabuena sea. (Corros desechos)

Bar. Por siempre tengamos esta casa llena
de jente y que paguen todos a la puerta,
para que pueda
esta humilde compañía
bolber a servirnos ufana y contenta.

Todos. Sea norabuena, norabuena sea. (Caras al patio
y al vestuario)

Ana. Y si acaso el baile, puesto que oy se estrena,
merezce el agrado de tanta grandeza,
tenga, como espera
para el premio del cuidado,
un vitor, pues basta para recompensa.

Todos. Sea norabuena, norabuena sea. (Bajar de
golpe)

(Firmado y rubricado)

BAILE DE LOS ESTRABAGANTES

(fol. 128v)

(Sale la G^a. de hombre con arco y flecha)

(Por cruzado)

G^a. (Canta) Yo soy el Amor, señores,
que quiero visitar oy
algunos estrabagantes
que ay en mi juridición.
A castigar vengo a todos
los que yntentan, sin razón,
la ygnoranzia de su antojo
disculpar con el amor.
Trocaréles los sujetos
pero los afectos no,
que es castigo de un mal gusto
dejarle con su eleczión.
¡Vengan, vengan a mi voz
los que extrabagantes tienen el amor!

(Repiten y sale un hombre)

Hon. 1^a. Yo adoro a qualquiera dama
que anda en silla y con lampiñ
aunque sea un basilisco.

G^a. ¡O, qué estrabagante amor!
1^a. La falsedad y el misterio
adora mi presunziñ,
y a los pobres del refugio
yendo en silla tengo amor.
La justizia en una silla
a un hombre preso llevó,
fuime tras él, y el seguirle
me costó un mes de prisión.
G^a. Pues la silla le enamora,
este castigo le doy:

(Canta) quiera a una cortesana,
pues gusta el tonto
de mujer que sustentan
entre dos mozos.

(Por seis)

1^a. (Canta) ¡Eso no, eso no;
G^a. Vaya, pues que quiere
engañar al amor.

(Vase. Repeti-
ción)

Muj. 1^a. (Sale) Yo quiero a un hombre mui tonto,
y sólo me enamoró
verle hablar bien por la mano.
G^a. ¡O, qué estrabagante amor!
1^a. Ver hablar bien a una mano
es cosa de admiración.

- G^a. Yo apostaré que en la mano (fol. 129r)
tiene buen metal de voz.
- (Canta) Quiera de oy más a un jaque, (Por seis)
porque su estilo
es hablar por la mano
junto al oydo.
- 1^a. (Canta) ¡Eso no, eso no!
G^a. Vaya, pues que quiere
engañar al amor. (Vase y repiten)
- Hom. 2^a. (Sale) Yo quiero a una dama que
de hermosa tiene opinión,
aunque me parece mal.
- G^a. ¡O, qué estrabagante amor!
pues el gusto de los otros
compone su ynclinación.
- 2^a. Sí, señor mío, porque
más ven cien ojos que dos.
- G^a. (Canta) A una música fea
quiere mui fino,
pues gobierna sus ojos
por sus oydos.
- 2^a. ¡Eso no, eso no!
G^a. Vaya, pues que quiere
engañar al amor. (Sale y repiten)
- Muj. 2^a. (Sale) Yo estoy enamorada
de un nezio, pero es hombrón
y duerme mui bien los ojos.
- G^a. ¡O, qué estrabagante amor!
2^a. En los ojos una higa
le traigo por prevenzión.
G^a. Mire usté, no le dé celos
que será despertador.
- (Canta) Quiera de oy más a un lindo,
que con sus damas
siempre los trae dormidos
la confianza.
- 2^a. (Canta) ¡Eso no, eso no!
G^a. Vaya, pues que quiere
engañar al amor. (Vase y repiten)
- Hom. 3^a. (Sale) Yo quiero bien a una dama,
y sólo me enamoró
verla enborracharse un día. (fol. 129v)
- G^a. ¡O, qué estravagante amor!
3^a. Si usté viera con la grazia
que las eses pronunzió...
- G^a. En los brindis, a lo menos,
será mujer de razón.

- (Canta) Quiera una mujer bana,
pues su ynozenzia
quiera a quien tiene humos
en la cabeza.
- 3^a. (Canta) ¡Eso no, eso no;
G^a. Vaya, pues que quiere
engañar al amor. (Vase y repiten)
- Muj. 3^a. (Sale) Yo quiero a un hombre mui feo
sólo porque se azotó
esta quaresma mui bien.
G^a. ¡O, qué estrabagante amor;
3^a. Si usted le viera la llaga
la robara el corazón.
G^a. Deve de ser su pariente,
pues la sangre la ynclinó.
- (Canta) A un galán de palazio
quiera, pues hazen
de sus propios martirios
sus vanidades.
- 3^a. (Canta) ¡Eso no, eso no;
G^a. Vaya, pues que quiere
engañar al amor. (Vase y repiten)
- G^a. (Sale) Yo estoy mui enamorado
de mí mismo, porque yo
caigo en que me quiero mucho.
G^a. Este sólo es propio amor.
Y diga: para quererse,
¿juzga que tiene razón?
G^a. Señor, el ahorrar de gasto,
escusar de pretensión,
y en este gusto, en efecto,
no tener competidor.
- G^a. (Canta) Vengan los estrabagantes,
para que conozcan oy,
a vista del amor propio,
la ympropiedad de su amor.
- (Salen todos y cantan)
- Todos. Ya nos trae tu voz, ya nos trae tu voz, (fol.130r)
que buscar al amor propio
no a menester persuasión. (sic) (Cara a cara)
- (Desde aquí todo cantado)
- G^a. ¿Cómo va el por la silla
la cortesana trocó?
1^a. Bien, porque oy llevamos tres
lo que antes llevaban dos.

G^a. De el que por la mano habla,
o el jaque, ¿quál es mejor?
1^a. El jaque, pues por la mano
siempre asienta su razón.
G^a. ¿Y el que música trueca
a la hermosa de opinión?
2^a. Ambas a dos persuaden
a los ojos con la voz.
G^a. ¿Y la del ojidormido
que el confiado llevó?
2^a. Mucho mejor que los ojos
se duerme la presunzión.
G^a. ¿Cómo le va al que a la vana
por la borracha trocó?
3^a. Mal, que la vana desprecia,
pero la borracha no.
G^a. ¿Quiere el galán de palazio
o al otro que se azotó?
3^a. Al galán, que es penitente
continuo de su pasión.
G^a. ¿Cómo le va a usted consigo?
G^a. Bien, porque me tengo yo
y me favorezco mucho.
G^a. Esto sólo es propio amor.

(Corros)

(Bandas hechas)

Damas y galanes,
escuchad mi voz:
sólo el amor propio
es el propio amor.

BAILE DE LA MAESTRA

(fol. 130v)

(Aparecen sentadas quatro mujeres haziendo labor, y la G^a. y el G^a. de maestras con tocas y antojos)

(Por curzado)

- G^a. (Canta) Maestra soy de muchachas
en la escuela del dios ciego,
donde la labor que hazen
es conforme a sus afectos.
- G^a. (Canta) Ayudante en su dotrina,
la mitad a cargo tengo
de las rapazas, que, amantes,
hazen labor por sus jenios.
- Las dos. ¡Ah, muchachas!
- Todas. ¿Señora?
- Las dos. No se embelesen.
su labor hagan todas
como quisieren.
- G^a. (Repta.) Veamos si sus tareas
conforman con sus yntentos.
- G^a. (Repta.) Veamos si en lo que labran
dibujan su pensamiento.
- 1^a. Yo quiero a un galán que llora (A la G^a.)
con llanto tan azañero,
que no ay mujer que le ygual.
- G^a. ¿Qué labor haze?
- 1^a. Pañuelos.
- G^a. (Canta) A quien llora tan tierno
como una dama,
en lugar de pañuelos,
hágale enaguas.
- 1^a. (Canta) Con pañuelos los hilos
cojo a su llanto,
y en enaguas los pierdo
por deshilados. (Repiten)
- 2^a. A un galán de poco punto (Al G^a.)
admito a mi galanteo,
y hago para que le tenga,
¿qué labor?
- G^a. Medias de pelo.
- 2^a.
- G^a. (Canta) En los puntos de medias
no ay punto fijo,
porque o ya son menguados
o ya crecidos. (fol. 131r)
- 2^a. (Canta) Porque se estos extremos
el medio elija,

/llanos/ llevan las medias
por medianía. (Repiten)

3^a. Yo quiero a un galán pobre (A la G^a.)
y roto que me averguenzo
de verle tan desluzido.
¿Que haze?

G^a. Camisas.
3^a. No es bueno:
G^a. (Canta) nadie ve la camisa.
Mejor prinzipio
para su luzimiento
fuera un vestido.

3^a. (Canta) No haré tal, porque antiguo
dize un adagio:
que siempre es la camisa
antes que el sayo. (Repiten)

4^a. Un enbustero me obliga (Al G^a.)
de suerte con sus enredos
que, para que pueda urdirlos,
hilarle una tela quiero.

G^a. (Canta) Quando usted con su tela
más le asegura,
puede ser que la hilaza
se le descubra.

4^a. (Canta) Si tal vez le descubren
su mala hilaza,
para nuevos enbustes
sabrá hilar trama. (Repiten)

Dentro Aquí viene la maestra.
Entremos todos.

G^a. y G^a. ¿Qué es esto? (Salen 4
Mujeres. ¡Señora! hombres)
G^a. y G^a. ¿De qué os turbais?
Mujeres. Estos son.
G^a. ¡Basta!
G^a. Ya entiendo...
G^a. Denles su tarea.
G^a. Al punto.
1^a. Llorando pido. (fol. 131v)
2^a. Yo esento.
3^a. Yo vergonzante.
4^a. Yo astuto.
G^a. ¡Qué graziosos majaderos!
G^a. Con pocas palabras todos
representaron sus jenios.

(Desde aquí todo cantado)

- 1^a. Toma aqueste pañuelo
para tu llanto.
1^a. De repente a caído
sobre mojado.
2^a. Pues el punto te falta
toma estas medias.
2^a. Punto quiero despazio,
no de carrera.
3^a. ¡Múdate esta camisa,
por vida tuya!
3^a. Mi miseria es tan firme
que no se muda.
4^a. Para tus embelecocos
hilo la trama.
4^a. A de ser cosa nueva,
no tan usada.
G^a. Y si acaso el sainete
no sale bueno,
la labor no conforme
con el afecto.

(Dos corros)

(Bueltas)

BAILE DE LOS JUEGOS DEL HOMBRE

(fol. 132r)

(Por seis) (Salen todos)

Pasqual. Esto es amor,
 déjenme padezer su rigor.
Anarda. Esto es querer,
 déjenme su rigor padezer.
1^a. Pascual: ¿tanto suspirar,
 tanto llorar y gemir,
 hacer vida del morir
 y descando del pesar?
2^a. Anarda: ¿tantos enojos
 con desunión tan prezisa,
 en la boca tanta risa
 y tanto llanto en los ojos?
1^a. ¿Qué llama te obliga a arder?
 ¿Quién causa aqueste furor?
Pas. Dúo Esto es amor.
An. Esto es querer.
Pas. Déjenme padezer su rigor.
An. Déjenme su rigor padezer.
Pas. Este dolor vehemente
 que el corazón a ocupado,
 tan ardiente para elado
 como elado para ardiente,
 y este apazible rigor,
 esto es amor,
 déjenme...etc.
Anarda. Este pesar ygnorado
 que haze ilusión el capricho,
 mui callado para dicho,
 mui dicho para callado;
 este gozo ymaginado
 y este continuo temer,
 esto es querer,
 déjenme...etc.
2^a. ¿Quién ocasiona estos males?
1^a. ¿Quién, pues, tu pecho acobarda?
Pas. Çagales, yo quiero a Anarda.
Anarda. Yo quiero a Pascual, çagales.
Pas. Y siendo fuerza el dolor
Anarda. y siendo fuerza el temer,
Pas. esto es amor...etc.
Anarda. esto es querer...etc.
Pas. Anarda: ver flores tantas
 me avisaron tu venida
 antizipada, pues vida
 son tus plantas de las plantas;

(fol. 132v)

si bien estraña mi suerte
quando teme tus rigores,
que sea vida de las flores
quien es de las almas muerte.
Envidia a su ser fragante
tendré, pues a mí mejor
me estaba aver sido flor
que aver nazido diamante.

Anarda:

Aunque estimo la fineza,
no doy crédito a tu ardor.

Pas.

Eterno será mi amor.

Anarda.

¿Quién lo causa?

Pas.

Tu belleza;

y pues al valle a bajar
te obligan mis atenciones,
pintando tus perfecciones,
el valle e de festejar.

2^a.

Quien tal adora bien aya.

1^a.

Dinos del asunto el nombre.

Pas.

Es por los juegos del hombre.
Vaya de pintura.

Anarda.

¡Vaya!

que si es la pintura que oy
me diste, yo e de ayudarte.

Pas.

Pues tú misma as de pintarte.

Anarda.

Haré cuenta que otra soy.

1^a.

Ya ayudarte a la pintura
quieren nuestras atenciones,
pues que tienen perfecciones
para toda tu hermosura.

Pas.

Por el juego del hombre
pintarte quiero,
aunque no es tu belleza
cosa de juego;
si bien me anima
ser de naípe el retrato
si acaso pinta.

(Por cruzado)

(fol. 133r)

Anarda.

De tu pelo dorado
yo, Anarda, noto
que sin duda se a hecho
sólo de oros;
que gana es fijo,
porque tiene tu pelo
juego tendido.

(Cruzados)

2^a.

Si en tus cejas reparo,
ganarte dudo,
pues sus arcos hermosos
todos son triunfos;
ya amor es llano
que le sobren las flechas

- con tales arcos.
- 1^a. Para tirar la polla
nada te falta,
pues se mira tu frente
con carta blanca;
y es dicho, suma,
porque ya nadie gana
con ser figura. (Corros)
- Pas. Tu gananzia acreditan
tus bellos soles,
porque tienes en ellos
dos matadores;
cosa es prezisa,
si tú triunfas con ellos,
que yo te sirva.
- Anarda. Tus mejillas el juego
le desconozen,
que a la flor sólo juegan,
pero no al hombre;
tu nariz hallo,
pues a muerte condena
que tiene el fallo. (Bueeltas)
- Pas. Con los reyes tu boca
su juego haze,
que, aunque risueña, muestra
mil majestades;
mas tus palabras
todo el juego componen
de cartas falsas.
- Anarda. Perdidos a la niebe
del juego dejas,
pues le as hecho de mano
cinco primeras;
- Pas. mas de ellas digo, (fol. 133v)
que tomaré yo, Anarda,
qualquier codillo.
- 1^a. Que los pies son los ases,
yo no lo dudo,
pues que de ellos qualquiera
sólo es un punto;
más tus çapatos
parezen que an perdido
que están picados. (Encontradas)
- 2^a. Pues el juego de tus razones
yntroducen a esta lid,
a las damas de Madrid
les demos quatro liziones
con los juegos.

Pascual. Porque aya
nobedad, tono mudemos.
Anarda. Pues yo te ayudo. Empezemos
y vaya de juego.

Todos. Vaya.

2ª. ¿Qué jugará la dama
de un miserable?

Anarda. A la pelota juegue
porque aya saque.

1ª. Los galanes del uso,
dime: ¿a qué juegan?

Anarda. De el cariño los restos,
a la primera.

(Corro grande)

Pascual. ¿Qué jugará un celoso
desesperado?

Anarda. Entreténgase al juego
del renegado.

2ª. ¿Qué jugará el concurso
de los mirones?

Anarda. Jugar puede a las damas
como no soplen.

BAILE DE BIEN PUEDO PASAR SIN AMOR (fol. 134r)

(Salen por la parte derecha Juana y Teresa y por la izquierda Juan y otro zagal)

- Zagal. No te vea Juana que lloras; (A Juan)
mira, Juan, lo que te aviso,
que es un demonio, y con ella
no valen los pucheritos.
- Ter. Quedo con el suspirar, (A Juana)
que es un Luzifer Juanillo,
y es su pecho de una tierra
donde no paran suspiros.
- Juan. No puedo más, que estoy loco.
Zagal. Pues el finjir es preziso.
Juana. No azierto a disimular.
- Ter. Pues, cuidado, que te aviso.
Juan. ¿Cómo de tripas hagamos
corazón de los jemidos?
- (Canta) El amor es un ansia (Por S) (sic)
sin experiencia;
si se toma, se toma,
si no, se deja.
- Ter. ¿As oydo lo que canta?
Pues, manos a lo finjido.
- Juana. (Canta) Los celos son fantasía
de quien los teme;
ajados, arán de ellos
lo que quisieren. (Encontrarse)
- Juan. Pues viene con esa dama, (A Teresa)
¿sabráme por lo que a dicho
esto de los celos, reyna?
- Ter. Rey, casi casi lo mismo
yba a preguntarte aora
de parte de ella a ese amigo
por aquello del amor.
- Juan. Pues ¡loado sea Jesucristo!
- (Canta) El amor, como digo,
tiene una cosa:
que se quiere hacer dueño (fol. 134v)
de la persona;
pero en hallando modo
de desecharlo,
se le dize: ¡adiós, hijo,
que así quedamos!
- Juana. Pues por coplitas, por Dios,

- no a de ganar el raído.
- (Canta) Los celos, pues, Teresa,
como te digo,
son como una polilla
de los sentidos;
que se remedia el daño
más poderoso
poniéndolos al ayre
de ver a otro.
- Juan. Esto va malo y yo ravio.
Ter. Pues santíguese quedito.
Juan. Quiera usted enbiar a dezir
a esa señora, que digo (A Teresa)
yo que, si acaso me fuere,
sí me llamará.
- Ter. Ymajino
que uzed, seor Juancho, se burla.
Juan. Pues, ¡loado sea Jesucristo!,
pero aora que se me acuerda... (A Juana)
¿oye usted?
- Juana. En vano resisto,
ruín ynfame.
- Juan. Yngrata fiera.
Zagal y Ter. ¡Adiós!, esto va perdido.
Juan y Juana. No, que yo lo enmendaré.
Los dos. ¿Qué dezía? Sólo digo:
Juan. (Canta) el amor es un ansia
sin experiencia;
si se toma, se toma,
si no, se deja.
- Juana. (Canta) Los celos son fantasma
de quien los teme;
ajados, harán de ellos
lo que quisieren.
- Juan. ¿Qué? ¿Pensava usted que avía
de estar por todos los siglos
- (Canta) la pobre vida mía
atada a la tristeza
de que entre en la fineza (fol. 135r)
también la bobería?
Si acaso esto quería:
no, no, no,
que yo mui bien puedo
pasar sin amor.
- Juana. ¿Y el pícaro creyó acaso
que merezía conmigo
- (Canta) quando se me quejaba
que yo lo agradezía

y que no me reía
 más de lo que lloraba?
 Si acaso esto juzgaba:
 no, no, no,
 que yo mui bien puedo
 pasar sin amor.

(Caramencheles)

Juan. Pues, aunque dize aora eso,
 apostemos quatro hilos
 de perlas, aunque sean falsas,
 contra quarenta suspiros,
 aunque sean finos.

Juana. ¿Qué?

Juan. Que me quiere un poquito.

Juana. Así le respondo.

Juan. ¡Adios;

(Haze que se va)

Juana. Poco porfiado es el niño.

(Haze que se va
 y buelben)

Juan. (Canta) Eso quisieras, Juana,
 mas no en mis días,
 lisonjear tu desprecio
 con mi porfía.

Juana. (Canta) Quizá con la porfía
 ganara algo
 si rindiera un descuido
 con un cuidado.

Juan. (Canta) No, no, no,
 que yo mui bien puedo...etc.

(Cruzado -
 atrabesado)

Juana. Pues, ¡váyase noramala;

Juan. ¡Váyase uzed más espazito!

Juana. (Canta) Eso, Juancho, quisieras,
 mas no en un año:
 despreciar mui aprisa
 y ir mui a espazio.

Juan. (Canta) Quizá si me esperaras
 lo agradeciera,
 porque esto de quererse
 quiere gran flema.

Juana. (Canta) No, no, no,
 que yo mui bien puedo...etc.

Zagal. Ya esa es tema mui cansada
 Teresa. y no podemos sufrirlo.
 y así ustedes se declaren.

(fol. 135v)

Juana. Eso quisiera Juanillo.

Zag. y Ter. ¿Pues en qué a de parar esto?

Juan y Juana. En que digamos a gritos:

(Can. los dos) No, no, no,
 que yo mui bien puedo
 pasar sin amor.

(Desechas)

Juan. (Canta) ¿Usted quería, mi reyna,
el que me andubiera yo
viviendo toda una vida
falto de respiración?

No, no, no,
que yo...etc.

Todos. No, no, no,
que yo...etc.

(Cruzados)

Juana. (Canta) ¿Usted, sin duda ninguna,
juzgaba que mi dolor
avía de durar más
de lo que fuera razón?

No, no, no,
que yo...etc.

Todos. No, no, no,
que yo...etc.

(Corros)

Todos. (A 4) Pues acabemos el baile
diziendo que plegue a Dios
que todos los que le escuchan
se muden y digan oy:

no, no, no,
que yo mui bien puedo
pasar sin amor.

BAILE DE BUELVOME A MIS CUIDADOS

(fol. 136r)

(Sale Pasq.
cantando)

Adoro a una hermosura
de quien vencidos vi
con verguenza la rosa,
con desmayo el jazmín;
vanidades púrpuras y blancas,
la niebla postrando, rindiendo el carmín.
Es huir los peligros
el más seguro ardid,
y huir mi daño fuera
mayor peligro en mí,
que me mato con ver si me azerco,
si huyo sin alma no puedo vivir.
Su rigor, mi terneza,
en porfiada lid,
de encontrados extremos
presumen competir.
¡Ay de aquel que entre amor y desprecio
no a de hallar más medio que amar y sufrir!
Siguiendo este ymposible
muero, mas, tan feliz,
que el gusto de que muero
me buelbe a hazer vivir,
y la gloria de mal tan suabe
conbierte en plazer lo que era sentir.

(Por uno)

(Sale Anar-
da)

Ya no pretendas morirte,
zagal, porque es nezedad
sólo porque quiere un hombre
morirse sin más ni más.
Dejé a Jila en esa fuente
y consultando el cristal
aboga por tu razón
si examina su beldad.

(Repres.)

Pasc. (Repr.)

¡Ay, Anarda!, ese es mi daño,
que si mirándose está,
conoziedo su hermosura,
acusa mi vanidad...

Anarda.

Con Menga viene; no temas
que la parezcas tan mal,
que es mui ayroso delito
el delito de adorar.

(fol. 136v)

Jila y Men.
(Can.)

El tirano ymperio
del vendado Dios
la piedad lo pierde,
lógalo el rigor.
Penar sin remedio,

(Salen Jila y
Menga cantan-
do)
(Por siete)

arder sin favor,
en sí propio encuentra
noble galardón,
y si el rendimiento
pasa a pretensión,
la piedad lo pierde,
lógalo el rigor.

Pasc. (Repr.) La sentenzia de mi muerte
pronunzian aquellas voces,
que pocas veces un triste
se engaña con sus temores.
Jila. (Repr.) Allí está Pascual, ¡ qué enfado!
Siempre a mi gusto se opone
quien agrabios equivoca
con visos de obligaciones.
Pasc. No mis afectos ultrajes,
que para que yo los logre
me sobrarán tus descuidos.
No aspiro a tus atenciones.
Jila. El que procura olvidar
su propio yntento ynterrompe,
que si de olvidar se acuerda
nueva memoria compone.

(Desde aquí, cantado)

Pasc. ¿No ay remedio a mis males?
Jila. ¡No me los nombres!
Pasc. Buélbome a mis cuidados.
Jila. Yo a mis rigores. (Cruzados)
Pasc. Quien no adora lo bello
su deidad desconoce.
Gila. Bástele, pues, por premio,
que arda, sufra y adore.
Pasc. ¿No ay remedio a mis males?
Jila. No me los nombres. (fol. 137r)
Pasc. Buélbome a mis cuidados.
Jila. Yo a mis rigores. (Corros)
Pasc. Débante ya mis penas
piadosas compasiones.
Jila. Quien sus dolores dize
ya logra sus dolores.
Pasc. ¿No ay remedio a mis males?
Jila. ¡No me los nombres!
Pasc. Buélbome a mis cuidados.
Jila. Yo a mis rigores. (Bueltas en cruz)
Pasc. Atiende a mis suspiros,
oye mis tiernas voces.
Jila. Las voces no se escuchan;
los silencios se oyen.

Pasc. ¿No ay remedio a mis males?
Jila. ¡No me los nombres!
Pasc. Buélboma a mis cuidados.
Jila. Yo a mis rigores.
Anarda. Acábense los pesares.
Menga. Cesen, Jila, los tormentos.
Uno. Ablándate, Faraón,
da a Pasqual algún consuelo.
Jila. ¿Podrá creer tus favores?
Pasc. Que eres de mi vida el dueño,
¿no te an dicho tus cuidados?
Jila. ¿Y me olvidarás?
Pasc. No puedo.
Jila. Pues dame aora los brazos.
Pasc. Y el alma te doy en ellos.
Menga. Pues acabemos el baile.
Jila. Y sea, los dos diziendo:
Pasc. y Jila. ¡Viva el amor que sabe
dar al desprezio,
como ciego vendado,
palo de ciego!
¡Viva el amor y muera el desprezio!

BAILE DE CON EL RETRATO DE ADONIS

(fol. 137v)

- Flora. ¡Déjame, por Dios, Laurena;
¡Ay, hermana de mi vida;
¡Ay, Jileta de mis ojos;
Lau. ¿Es posible, Fora amiga, (sic)
que no me dirás tu pena?
Flora. Es que no parece Jila...
Lau. ¿Cómo?
Flora. Sabe, pena grave,
que apenas logró la dicha
Pasqual de darla la mano,
quando de allí a pocos días,
diziendo que nuestro amo
le llama, se fue a la villa,
y Jila, juzgando que
es su ausenzia con malizia,
que en los hombres es mui fázil
la hermosura poseída,
tan locos extremos haze
que en la soledad habita,
se pregunta y se responde,
y muchas vezes delira.
Lau. Mucho lo siento, mi Flora,
y oy te e de hazer compañía
para buscarla, mas sea
la música quien nos diga
dónde está, pues es forzoso
que si nos oye, ella misma
venga a darnos la respuesta.
FLor. Dizes bien. Enpieza, amiga.
Lau.(Can.) Pues las flores y fuentes
oyen mis voces,
díganme de Jileta
fuentes y flores.
Flora.(Can.) Pues que miro las flores
oy tan alegres,
es que an visto a Jileta
flores y fuentes.
Pasq.(Canta) Pues amante y rendido (fol. 138r) (Sale Pasqual
buelbo a sus ojos, por un lado)
díganme de Jileta
prados y sotos.
Y pues todos la deben
lustre y belleza,
oygan a todos y todas
dezir:
El y mús. ¡Jileta;

Lau. (Repres.) Aguarda, ¿aquél no es Pasqual?
Flora. El es. Notable desdicha.

¡Vamonos!

Lau. No puede ser,
que ya llega.

Flora. ¡Soy perdida!

Pasc. Laurena, Flora, bien puedo
pedir a mi amor albrizias,
pues, aviéndose encontrado,
hallaré más presto a Jila.
Dezid: ¿dónde está mi esposa?
Flora, ¿cómo te retiras?
¿Dónde está tu hermana, Flora,
que mirándome suspiras?
Dímelo o ¡viven los cielos
que te abraze con la vista,
pues el bolcán de mi pecho
etnas por ella respira!

Flora.

Pasqual, mi hermana...

Prosigue.

Pasc.

Flora.

Salió...

Pasc.

¡Acaba, a pena mía!

Flora.

Esta mañana de casa
sin aver quién de ella diga...

Pasc.

Calla por quanto la ausenzia
no perturbará una dicha.

Lau.

No, Pasqual, que por tu falta
de nosotras se retira.

Pasc.

¿Eso es verdad, Laurena?

¡Vivid, esperanzas mías!

Vamos a buscarla.

(fol. 138v)

Lau.

Aguarda,
¿no es aquella que dormida
sobre un peñasco se ve?

Pasc.

Ella es. Llegad advertidas,
que no quiero que se asuste
con mi ympensada venida.
Flora, llega.

(Descúbrese Ji-
leta dormida
con un retra-
to en la mano
y llega Flora
y retira)

Flora.

Soy un yelo.

Pasc.

Pues llegas y te retiras.

Apártate. Mas, ¿Qué veo?

Un retrato, ¡ah suerte ympía!

en la mano tiene... Sea

este puñal quien la diga

con lengua azerada qué...

Pero, ¿qué veo?

Flora.

¿Qué miras?

Pasc.

Un retrato tuyo es.

¡Válgame Dios, y qué aprisa
aquesta pasión humana
a lo peor se encamina;

(Va a darle
con el puñal
y al ver el
retrato se -
le cae de la
mano)

- Flora. Llegad. Llamadla vosotras.
Pasqual, allí te retira,
que es fuerza, por no asustarla,
que la música prosiga.
- Pasc.(Canta) Con el retrato de Adonis
Venus dormida se queda,
y envidioso de sus dichas
Amor quitársele yntenta.
Despierta, despierta,
que quien ama no es justo que duerma.
- Jila.(Canta) ¡Ay amante fineza,
que hazes verdad aver quien de amor muera!
¡Qué gloriosamente ufano
vivirás en esta ausenzia,
yngrato zagal, pues logras
en ella tantas finezas!
- Pasc.(Canta) ¡Ay, dueño querido!,
en vano te quejas,
pues el verme ausente
de mí me anajena.
- Jila.(Canta) Quieran los cielos, yngrato, (fol. 139r)
que si por otra me dejas,
que padezcas lo que yo,
que harta maldizi6n es ésta.
- Pasc.(Canta) No la temo, esposa,
porque mi firmeza
aun de mí me olvida
y de ti me acuerda.
¡Ay amante fineza
que hazes verdad aver quien de amor muera!
- Jila.(Canta) Mis voces, zagalas,
el viento las lleva,
y el eco, cortés,
me las buelbe enteras.
- Pasc.(Canta) El eco soy yo,
querida Jileta,
que a tus dulzes voces
respira y alienta.
- Jila.(Repr.) Pasqual, ¡Bien venido!
Pasc. ¿Bien venido a secas?
Jila. ¿Oyste allá, acaso,
palabras más tiernas?
Pasc. No, que mis suspiros
sólamente eran
los que yo escuchaba.
- Jila. Sí, que tu fineza,
pudiendo escusarla,
te buscó esta ausenzia.
- Pasc. Ruega a amor, esposa.
Jila. Esos ruegos deia.

Flora. Y también vosotros
ese antiguo tema.
Lau. Allí a vuestras solas
ande la /celera/
que el sainete se haze
para que divierta.
Flora. Y con estas cosas
tan graves y serias,
a los corazones
metéis entre piedras. (fol. 139v)
Pasc. ¿Pues qué emos de hazer?
Laur. Los zagales llegan
dando a tu venida
muchas norabuenas,
y abrás de ayudarlos.
Jila. A tu gusto sea.
Flora. ¡Zagales, oyd!
¡Mi Jileta, alerta!

(Todo desde aquí cantado)

(Canta) Que antes de casarse
sean las finezas
haziendo pucheros
que en un tris se quiebran.
Sea norabuena.
Todos. Norabuena sea. (Media vuelta)
Laur. Mas, que estando juntos
en la cama y mesa,
con sus riñas siempre
acá se nos vengán.
Sea noramala.
Todos. Noramala sea. (Desecha)
Pasc. Ya lo avéis oydo.
¡Alerta, Jileta!,
porque ya sabéis
que ay tranca en la puerta.
Gila. Sea noramala.
Todos. Noramala sea. (Bueeltas)
Jila. Si usáis de ese medio
guardaos de mis bueltas,
que a dos daré coz
qual mula gallega.
Pasc. Sea noramala.
Todos. Noramala sea.

BAILE DE LOS FORZADOS DE AMOR (fol. 140r)

Pedro Catuja
Carranque Laurena
La Pérez Fileno
Un cómitre

(Suena ruido de desembarcar y en diziendo
los versos dentro salen los tres)

Cóm. El mar se va embrabeziendo.
Ped. El viento se va aumentando.
Cóm. ¡Boga azia tierra, canalla!
Carr. ¡Cambia el timón!
Ped. ¡Mira el bajo!
Cóm. Ved que es la playa de Denia;
 dale fondo.
 ¡Salga a hazer agua la chusma!
(Salen) Ped. Miren qué lindo despacho,
 ¿no es mejor yr a hazer vino?
Cóm. ¿E de levantar el palo?
Carr. ¡Vájele uzé, así le vea...!
Cóm. ¿Qué me a de ver?
Carr. Empalado.
Pérez. Las galeras son, Catuja.
Cat. A lindo tiempo llegamos.
Pérez. ¡Pedro!
Cat. ¡Carranque!
Carr. ¡Catuja!
Pedro. ¡Hermosa Pérez!
Carr. ¡Andallo!,
 ¿quién os dijo esta llegada?
Pérez. A un pronóstico afamado
 que ay en Valenzia nos fuimos,
 y dijo que en todo este año
 las galeras no vendrían,
 y por esta mismo caso
 luego al ynstante partimos
 y llegáis quando llegamos.
Pedro. Pronóstico verdadero.
Cat. Esto lo haze de ordinario.
Carr. Dios es sólo quien lo sabe.
Pedro. A eso apostaré doblado.
Cat. ¿Es mejor galaera ésta
 que la galera del carro?
Carr. Todo es remar, mi Catuja,
 mas la diferenzia que hallo
 es que allá paraba a silbos
 y aquí con los silbos parto.
Pérez. Escucha, ¿es música?
Pedro. Sí,
 de un Mazías valenziano.

(Vase el có-
mitre y sa-
len la Pérez
y Catuja)

(fol. 140v)

(Suenan yns-
trumentos)

Carr. ¡No murmuren que, por Cristo,
que andubo como hombre honrrado;
Cat. Pues, ¿qué hizo?
Carr. A nuestro alférez
le dio muerte, porque, osado,
yendo con él su mujer,
llegó a pezilgalla un brazo.
Pedro. Y fue en esta misma playa,
y el jeneral, yndignado,
con un ynforme siniestro,
le prendió y amarró a un banco.

File.(Can.) Asperos montes de Denia, (Por 4) (Sale Fi-
ya que mi galera vio (sic) leno)
que a costa de un temporal
a vuestra vista echó el ferro,
dezilde a mi esposa amada
que, en la tormenta huyendo,
vengo a la mayor tormenta,
si ver su rostro no puedo;
que venga a verme, si acaso
por firme se lo merezco,
antes que el mar sosegado
lebe el ancla y deje el puerto.
Mas ¿qué me quejo con tan grande extremo
si aumento yo mi daño con mi remo?

Lau.(Can.) Asperos montes que en Denia (Sale Laurena
sois atalayas del viento, por otra -
dezidme si descubrís puerta)
las belas de mi desbelo.
En las galeras de España
anda mi querido dueño,
y el ayre de mis suspiros
no le deja tomar puerto.
Mar, pues debes a mis ojos (fol. 141r)
el agua con que te aumento,
duélete de mis desdichas
que ya en tu orilla me anego.
Mas ¿qué me quejo con tan grande extremo
si ya a la vida y no a la muerte temo?

Fil.(Repta.) ¡Ay, finezas mal logradas;
Laur. ¡Ay, mal logrados afectos;
Fil. ¡Ay de mí, muriendo vivo;
Laur. ¡Ay de mí, viviendo muero;
Los dos.(Can.) Mas ¿qué me quejo...etc.
Las muj. ¡Qué lástima!
Los homb. ¡Qué desdicha;
Laur. Dezidme, los marineros,
¿sabéis si en estas galeras
viene mi amado Fileno?
Fil. Hermosas damas, ¿sabéis
si en Denia vive mi dueño,
Laurena, mi esposa amada?

Pérez. Mas vivirá, pues no e muerto.
Ved si aquella es vuestra esposa.
Pedr. Mirad si es aquel Fileno.
Laur. ¡Cielos!, ya cesó mi llanto.
Fil. ¡Esposa, llégate a mí;
¿Lloras?

Laur. Sí.
Fil. ¿Por qué?
Laur. Dirélo:

No es, esposo, el llanto mío
por verte en esta ocasión,
pues, dueño del corazón,
aún mandas de mi albedrío.
Este llanto que te enbío
no es porque e llegado a verte,
otra más prolija muerte
me previene mi pesar;
ésta sí me ha de acabar
sí e de bolber a perderte.

Fil. ¿Cómo perderme? ¡Eso no,
ni lo sufro ni lo apruebo,
que yo conmigo te llebo (fol. 141v)
si quedo contigo yo!
El que con verdad amó
siempre lleva por testigo
lo que mereció adorar;
pues ¿cómo te e de dejar
si asistes siempre conmigo?

Laur. Sofística tu razón
me anda buscando el consuelo.
Fil. Permite que así divierta
tantas penas como sien.o.

Cómi. (Dentr.) ¡A de la chusma!
Pedr. ¿Qué mandas?
Cómi. (Sale) ¿Dónde está, saber deseo,
Fileno?

Fil. ¿Qué es lo que quieres?
Cómitre. Dadme albrizias, que sabiendo
nuestro ynvicto jeneral,
al fin ilustre Toledo,
la razón que os asistió
de aver al alférez muerto,
manda daros livertad.

Laur. ¡O, viva siglos eternos!
Carr. Y nosotros ¿sabe usted
cómo quedamos?

Cómitre. Al remo.
Ped. Pues antes de ur a remar
tu livertad celebremos,
y quedarás conbidado
si nos suzede lo mismo.

Fil. ¿De aquí a cuánto habrá de ser?
Carr. De aquí a nueve años y medio.
Cóm. Muy largo lo hila, amigo.
Pedr. ¿Quién le mete a usted en eso?
No sudo yo y suda el hijo
de aquel calabrés bermejo.
¡Vaya de baile, señoras!
Laur. Pues escuchaz, que ya empiezo:
(Canta) Forzados de amor,
de amor, escuchad,
sí os coge en su remo (fol. 142r)
la vida, ¿qué os da?
oy, escuchad,
veréis como trata
nuestra livertad.
Fil. Como está desnudo
y vestirse yntenta,
le dize al que ama:
¡vaya ropa fuera! (Cara a cara)
Pér. Es ynteresable
y en serlo se funda,
y hasta nuestras cejas
llega su rasura. (Caras afuera)
Laur. Y, en viéndonos pobres,
tiene por juguete
el niño donoso
jugar al rebenque. (Corros)
Cat. Y quando cansado
de ofender está,
nos da por descanso
dejarnos remar.
Fil. Forzados de amor,
de amor, escuchad,
sí os coje en su remo
la vida, ¿qué os da?
Oyd, escuchad,
veréis como tráta
nuestra livertad. (Cruzados alto y bajo)
Ped. Venquémonos del.
Cat. ¿Pues cómo será?
Ped. De aquesta manera:
bogar y ziar.
Fil. Y escapando del,
Ped. por él se dirá:
Cat. Ropa fuera,
Pérez. rasura,
Lau. rebenque
Fil. y remar.
Todos. Y escapando del...etc.

BAILE DE LA CATEDRA DE AMOR

(fol. 142v)

G^a. (Canta)

Catedrática de amor,
la definición sustento,
si bien el que sabe más
de amor, es quien sabe menos.
Vayan llegando, señores,
y tomen todos sus puestos
por sus grados, que a sus dudas
responder a todos tengo.

(Sale la G^a.)
(Por uno)

Salgan pues, que ya es hora
de que empecemos,
porque el amor se acaba
si pasa tiempo.

Muj. 1^a. (Sale)

¿Qué amor será amor que quiere
por querer sólo, y su premio
le funda en sólo querer
sin desear más efecto?

G^a.

Bien fácil es la respuesta:
ese amor es palaziego,
que impresiones peregrinas
no llegan a sus luzeros.

1^a.

¿Tan casto es allí el amor?

G^a.

Aún las ofende con serlo.

1^a.

Luego ¿no ay celos allí?

G^a.

No buelan tanto los celos.

1^a.

¿Ni esperanza?

G^a.

Ni esperanza.

1^a.

Pues ¿en qué gastan el tiempo?

G^a. (Canta)

En creer, como es justo,
que los afectos,
aunque suenan finezas,
son rendimientos.

(Beltas)

Hon. 1^a. (Sale)

¿Qué amor será amor que quiere
tan recatado y secreto
que con amar se contenta
sin darlo a entender al dueño?
Bien es verdad que si ve
que otro ama a aquel sujeto,
lo siente, mas no lo dize;
lo calla, pero muriendo.

G^a.

De gran casa es ese amor:
su origen es cavallero,
hidalgo su proceder.

(fol. 143r)

1^a.

Pero es mucho sufrimiento.

G^a.

Haga mérito en amar.

1^a.

¿Y si no lo sabe el dueño?

G^a.

Son mui parleros los ojos
y explica mucho un silencio;

(Canta)

que por más recatado

que viva el fuego,
yndize, el humo dize:
aquí ay ynzendio.

(Cruzado)

Muj.2^a. (Sale)

Y una amor que por ausente
de donde tiene su centro
creze más quando deviera,
al parezer, crezer menos,
¿qué amor es y de qué naze
de su quilate el aumento?

G^a.

El entendimiento ay
se complace de azierto;
la voluntad ya dispuesta
multiplica los deseos;
la memoria no se aparta...
conque es probable argumento
que a de crezer más, proque
tres potenzias que a un objeto
sea amar o aborrezzer
van guiadas, crezcan, puesto
que con la memoria van
voluntad y entendimiento;

(Canta)

que ay un amor tan puro,
tan verdadero,
que tiene más quilates
quanto más lejos.

(Corro)

Hom.2^a. (Sale)

Y un amor pólhora activa
tan repentino y tan presto,
que lo que otro en muchos años,
enjendra en un solo momento,
¿qué amor será?

G^a.

Claramente
lo sabrás con este ejemplo:
ese es dementado amor,
comparado al mosto, puesto
que se sube a la cabeza
y priba de juizio al dueño,
no distingue por razón
aunque la aya para ello.
El amor considerado,
el correspondido, el cuerdo,
llega al centro del amor;
esotro, vago y lijero,
sin subsistencia ninguna,
no ay permanencia en él; luego
quien se ffa de él, entrega
sus esperanzas al viento.

(fol. 143v)

(Canta)

De exalación pareze
todo este fuego,
que en faltando materia
cesa el ynzendio.

(Cruzado y buelta)

- Hom. 3^a. (Sale) Yo me hallo en una gran duda,
y sumamente deseo
saber qué amor será amor
que sólo quiere dinero,
no se paga de finezas,
el toma es su mejor ruego,
a quien da más, quiere más,
menos quiere a quien da menos.
- G^a. La duda tienes absuelta:
ese es un amor tendero,
hijo de padres bastardos
de amor, que se sabe el prezio.
Fácil es saber qué vale.
- 3^a. Qué amor es saber yntento.
- G^a. (Canta) Ese es como la sombra,
que, en qualquier tiempo,
en faltándole luzes,
luego huye el cuerpo. (Bueitas encon-
tradas)
- Todos. ¿Quédaos más que preguntar?
Ya quedamos satisfechos
de las dudas.
- G^a. Pues en otra (fol. 144r) (Por 6)
tonadilla, dezir quiero
los quilates del amor.
- Todos. Y todos te ayudaremos.
- G^a. (Canta) Amor consiste en fe,
pero no en ciencia.
- 1^a. Pero es testigo falso
de amor, la lengua.
- G^a. Rayo es amor. ¿Quién duda
de su gran fuerza?
- 2^a. Pero a veces no pasa
de la corteza. (Dos cruzados)
- G^a. Amor no sufre nada
que amor no tenga.
- 3^a. Mil cosas sufre amor
como amor sea.
- G^a. Perdón pido del baile
de amor.
- Todos. Lo yerras,
porque las ceremonias
le dan más pena.

BAILE DEL ZARAMBEQUE DE CUPIDO

(fol. 144v)

J. ¿Filis no es hermosa?
P. Sí.
J. ¿Filis no es discreta?
P. Es.
J. ¿Y tú no la quieres?
P. No.
J. ¿Por qué, di?
P. Escucha el porqué:

(Salen Jila
y Pasqual)

Nunca del gusto, el contento
examina lo que es justo,
que en los ymperios del gusto
no reyna el entendimiento,
falta a amor conozimiento.
¿Qué ymporta que es esta aczión,
De Filis la perfeczión
fragancias de hermosa exale?
Donde la razón no vale
¿qué vale tener razón?

J. Defiendes tu frenesí
amante de tu pasión.
P. No ay en contrario razón.
J. Sí ay.

¿Cuál es?

Oye.

Di.

J. Siempre en qualquier eleczión,
para azertar sin contiendas,
fue del oro de las prendas
el contraste la razón;
si en lo amado, ynperfeczión
conoze el gusto, es variable;
mas lo injustamente amable
no enjendra fázil amor,
que el que elije lo mejor
se obliga a no ser mudable.

P. Es ley del gusto forzosa
que, e quien de amor adoleze,
la que mejor le pareze
es sólo la más hermosa.

(fol. 145r)

J. Tu argumento no es fiel;
sus consequenzias desdeño.
Victorias de lo pequeño
no coronan de laurel.
¿Dudas ya de esta verdad?
P. Firme estoy en mi argumento.
J. Yo sigo al entendimiento.
P. Yo sigo a la voluntad.

Filis.	Dejarme seguir sus pasos.	(Sale una mu-
Muj.	Filis, tu belleza advierta	jer deteni-
(Canta)	que es una flor sin fraganzia	do a Filis)
	una hermosura que ruega.	
Fil.(Canta)	No deje el sol de ser sol	
	aunque le empañe una niebla.	
Muj.	Mas sin nobleza vive	
	mientras dura su dolenzia.	
	En los decoros consiste	
	el valor de las vellezas,	
	que hechuras de filigrana	
	por la estimación se pesan.	
	Busquen y rueguen los hombres,	
	jiman ansias, lloren quejas,	
	que es, para hallada de balde,	
	mucha joya una belleza.	
	Prueba a no ver a Pasqual.	
Filis.	¡Oh!, que nezia dilijenzia	
(Canta)	huir del arco llevando	
	atravesada la flecha.	
(Repta.)	En valde huye del daño	
	quien se deja en lo que deja.	
Muj.	Yo no pido que olvides	
	sino que encubras tus penas,	
	que no es nuevo en las mujeres	
	de tu capricho y tus prendas	
(Canta)	arder sin que diga el humo	
	que Troya es la que se quema.	
Filis.	También, en mis aflicciones,	
(Canta)	no tendrás por cosa nueva,	(fol. 145v)
	para redimir la vida,	
	el estragar la molestia.	
	Dame el alma a quien robaste,	(A Pasqual)
	ya que tu gusto no sanan	
	los apetitos de ajena,	
	los tedios para lograrla.	
	Buélbeme el alma otra vez;	
	pequeña grandeza es darla,	
	que es alaja sin valor	
	cuando no se estima el alma.	
P.	Si no te pienso pagar,	
	de valde, Filis, te cansas.	
Filis.(Canta)	Déjate, Pasqual, querer,	
	pues que no te questa nada.	
(Repta.)	Humean noches y días,	
	en tus umbrales, mis llamas.	
P.(Canta)	En vano llama a las puertas	
	quien no a llamado en el alma.	
(Repta.)	De el bando de las ofensas	
	son las finezas que enfadan,	
	y es ynventor de delitos	
	quien con servicios agravia.	

Filis.	Sí el amarte es darte penas, eternas serán tus ansias, pues pienso que tendrás siempre mucho enemigo en mi alma.	(Sale Cupido con arco y flechas)
Cup. (Canta)	Yo soy el linze vendado, niño de mayor edad, ciego que apunto y atino, caduco Dios y rapaz. Las flechas de plomo y oro engendran de mi carcax, las del oro, el querer bien; las del plomo, el querer mal. Ofendido del desprecio que se a hecho de mi deidad, flecha de oro al arco pongo, apunto y ¡muera Pasqual; La cuerda al arco retiro; el blanco es su libertad. Sepa el grosero sentir lo que asentir supo dar.	(fol. 146r) (Dispara y cae Pasqual desmayado en los bra- zos de Ji- la)
(Canta) P.	¡Ay, que me an muerto, zagales;	
G.	¿Qué es lo que sientes, Pasqual?	
P.	Todo soy de fuego y niebe desde aqueste yntante. ¡Ay; ¡Llegad, llegad, zagales, llegad, que se desmaya Pasqual; (Rep.)	(Llegan los hombres)
J. (Canta)		
Fil.	Pasqual, mi bien, dueño mío, si mueres por me matar, con mi mal supe vivir, mas no podré con tu mal.	(Cae desmaya- da en los - brazos de la mujer)
Muj. (Canta)	¡Llegad, llegad, zagales, llegad, que Filis sin vida está; (Rep.)	
Cupido. (Sale)	Satisfecho de la ofensa que a mi deidad hizo un hombre, salgo a mirar los estragos del rigor de mis arpones. En Filis miro y Pasqual, ambos dolientes de amores, un mal vivo con dos almas, y una ciega con dos soles. No podrá Pasqual dezir, por más que campe de Adonis, que, sin tirarle amor flechas, le coronó de fabores, pues le dejaron los daños de mis ymbenzibles golpes, las benas, con poca sangre, pero con dos corazones. Del afán de los mortales tanto se burlan los dioses, que, a trueque de un zarambeque,	

(Por afue)a bai-
lando y en ala
baxar a la reve-
renzia)

BAILE DE ROMPE AMOR LAS FLECHAS

(fol. 147r)

(Salen por una parte Camacho y Perico y por otra
Marica y Catuja cantando)

- Cat. (Carta) Déjame quejar, Marica,
que mi suerte es tan amarga,
que ya todos me acarizian
mas ninguno me agasaja.
- Cam. (Carta) Déjeme quejar, Perico,
pues es mi desdecha tanta,
que ninguna me suspende
pero todas me arebatan.
- Mar. (Repta.) Sobrada disculpa tienes.
- Per. (Repta.) Disculpa tienes sobrada.
- Mar. (Carta) ¿Para qué es bueno un amante
preziado de que se abrasa,
que, mirando las finezas,
las estima y no las paga?
- Per. (Carta) ¿Para qué es buena una niña
que sólo dize que gasta,
aunque donaire en las voces,
garabato en las palabras?
- Cam. (Carta) Guarda, Perico.
- Cat. (Carta) Guarda, Marica.
- Los dos. Guarda, guarda,
que el amor siempre hiere
mas no desangra.
- Cam. (Rep.a.) ¿Qué ay, Catuja?
- Cat. ¿Qué ay, Camacho?
¿Lleva aún la opinión rara
de dezir le quieran mucho
como no le quieran nada?
- Cam. Como uzé el tenerme amor
para tenerme sin blanca.
- Cat. Pues, por Dios, que traigo a eso
cierta canzión preparada
que se a trobado al yntento.
- Per. ¿Cómo dize?
- Cat. Escuche.
- Cam. Vaya.
- Cat. (Cant.) Rompe amor las flechas,
rompe la aljaba,
que me oprimen sus puntas
por ser doradas.
- Cam. (Rept.) Yo ymajino que mejor
tengo la canzión torbada,
que, como a mí de amor nunca
se me a dado una alberjana,

(fol. 147v)

- y blanduras o favores
son papasal, dije...
- Cat. Vaya.
- Cam. (Canta) Rompe, amor, las flechas,
rompe la aljaba,
que en los duros no tienen
poder las blandas.
- Cat. (Canta) Ya dora los arpones
Cupido, con que mata,
mas yo digo al rendirme
a su fuerza tirana:
¡válgame amor como me valga!
- Cam. (Canta) Dore mui norabuena
su cautelosa saña
sangrientas flechas libres,
pues bien sé que no sacan
rayos de oro, ríos de plata.
- Mar. (Canta) Si amor, que es ciego niño,
los pechos abasalla
con penetrantes puntas,
y defenderse trata,
buenos escudos son buenas armas.
- Per. (Canta) Si son de amor los tiros
ynbisibles, que arastran
del alma los deseos,
y tú sus yras causas,
déjame el cuerpo, róbase el alma.
- Los 4. (Can.) Rompe, amor, las flechas,
rompe la aljaba,
que me oprimen tus puntas
por ser doradas.
- Cat. (Repta.) Uzé tiene cosas duras.
Cam. Y uzé tiene cosas raras.
Cat. Mas va otra canción que en ella (fol. 148r)
pazienzia y baile se acaban.
Cam. Vaya pues, apunte bien,
señor el de la guitarra.
- (Cantado desde aquí)
- (Canta) Quien busca su gloria
sólo en el amar,
no quiere más.
- Cat. Si quiere más.
quien busca en su gusto
su comodidad,
no quiere más.
- Cam. Si quiere más.
Si quien me quiere, me quiere
por hazerme caridad,
para mis fiestas de amor

son los días de guardar.
No quiere más.
Cat. Sí quiere más.
Déjate, Fabio, querer
si buscas felicidad,
que quererte destruir
es por quererte obligar.
No quiere más.
Per. Sí quiere más.
Si quiere hazerme dichoso
a lo mirado muy mal,
que es quedarme yo alcanzado
quando pretenda alcanzar.
No quiere más.
Mar. Sí quiere más.
Y si ese es blasón de fino,
también lo yerra en verdad,
porque no puede servir
quien no puede aprovechar.
No quiere más.
Cam. Sí quiere más.
Y si al auditorio el baile
no le a parezido mal,
¿por qué quiere que le den
las reglas para no dar?
No quiere más.
Cat. Sí quiere más.

BAILE DEL AMOR Y EL DESDEN

(fol. 148v)

(Salen Anarda y tres çagalas cantando y bailando)

- (Cantan) Çelebrad, çagalejas,
 vuestra libertad.
 Venid, destrozad,
 del amor tirano,
 flechas y carcax.
 Seguidle, corred,
 que buela el amor
 y le sigue el desdén.

 Cómo le sigue,
 cómo le alcanza,
 desarmado el desprezio
 y amor con armas.

 Dejalde correr,
 dejalde bolar.
 Celebrad, çagalejas,
 vuestra libertad.
- 1^a. (Repta.) ¿Qué? ¿Siempre a de estar, Anarda,
 celebrando tu beldad
 los trofeos del desdén?
- Anar. Pues, dezidme, ¿se hallará
 mayor dicha que el desprezio?
 ¿Ay mayor felicidad
 como saber que ay amor
 y no saber que ay amar?
- 2^a. ¿Y esa es fortuna?
- Anar. ¿Pues puede
 alguna dicha ygualar
 a estar mirando el peligro
 desde la seguridad?
- 3^a. ¿Quién te enseñó a aborrezet?
- Anar. Enseñóme a escarmentar,
 aun antes del desengaño,
 quanto en la selba miráis,
 quanto admiráis en el viento,
 quanto atendéis en el mar,
 quanto advertís en el fuego.
- 1^a. Por ejemplo.
- Anar. Escuchad:
- (Canta) ved en el bosque esa yedra
 cómo a esa roca rebelde,
 con lazos, con nudos, con flores, con ojas,
 le viste, le enlaza, le alaga, le prende,
 y después, alebe, (fol. 149r)
 sus entrañas rasga,
 su dureza venze.

Ved cómo el mar alagueño
a aquella montaña fértil,
con lamas, con obas, con perlas, con ondas,
le adorna, le lame, le zerca, le muebe,
y después, crueles,
o sus riscos liman,
o sus rocas muerden.
Ved cómo alaga en el ayre
el ruiñeñor eloquente,
con voces, con plumas, con trinos, con alas,
las plantas, las flores, los riscos, las fuentes,
y celoso buelbe
en endechas tristes
sus cantos alegres.
Ved la amante mariposa
cómo a la llama ympaziente,
la sigue, la ronda, la zerca, la busca,
ufana, gustosa, amante, rebelde,
y después advierte
que si ay luz que alaga
ay llama que enziende.

(Repta.)

Mirad si tiene razón
mi desprezio.

1ª. Tu crueldad
desde oy yntento seguir.
2ª. Yo, tu desdén ymitar.
3ª. Y todas, de amor las yras
despreziaremos.

Anar. Pues ya
de mi verdad enseñadas,
tan reduzidas estáis,
repetid segunda vez
en oprobio del rapaz:

(Cantan) Celebrad, çagalejas,
vuestra libertad.

Venid, destrozad,
del amor tirano,
flechas y carcax.

(Salen Lisardo
y tres hombres)

Los hombres.
(Cantan)

dejalde correr,
dejalde bolar,
no sigáis a quien huye
porque es ympiedad,
y tal vez se vio, (fol. 149v)
quando se ve sin remedio al venzido,
hazerle valiente a su mismo temor.
Seguid al amor.

Muj.
Hom.

No sigáis al amor.

Anar. (Rpta.) ¿Quién, atrevido ynterompe
nuestro azento?

Lis. El que, fiel,
sólo porque tú le tienes,
está adorando el desdén.

Anar. A no explicarte mejor,
mui difícil de entender
es para mí ese lenguaje.

Lis. Esto es amar.

Anar. Menos sé
aora lo que me dizes,
pues yo sólo aborrezar
es lo que sé sóloamente.

Lis. Y eso es lo que yo no sé.

Anar. Pues yo te sabré explicarlo.

Lis. Yguai el partido es
explicarme, Anarda, tú,
qué es aborrezar, porque
yo lo que es amar te explique.

Todos. Vaya, que querernos ver
qué es aborrezar y amar.
Pues escuchad.

Lis. Atended:

Anar. que buskáis al amor,
Lis. que seguís el desdén,
Anar. si queréis saber,
Lis. si queréis saber
Lis. lo que en mí es amar
Anar. y en mí aborrezar,
Los dos. seguidme, escuchadme,
oídmme, atendedme,
y sabréis lo que es. (Cruzados)

Lis. Amor en mí es un bolcán
que alebemente cruel
no me acaba de abrasar
porque no cese de arder.

Anar. Y en mí el aborrezimiento
es otro bolcán también,
pues es fuego lo que oculta
y fuego lo que se ve. (fol. 150r)

1ª. ¡Tened!

2ª. ¡Tened!

1ª. ¿Tú por qué no quieres?
Yo porque no sé.

Anar. ¿Y tú por qué amas?
Yo, porque miré.

Lis. Nada os entendemos.

Las dos. Pues si no entendéis
Lis. lo que en mí es amar
Anar. y en mí aborrezar,
Los dos. seguidme, escuchadme,
oydme, atendedme,
y sabréis lo que es. (Bandas hechas)

Lis. Amor en mí es un cuidado
que tiranamente ynfíel
me a introduzido el cegar
por el estudio del ver.

Anar. Y en mí el aborrezimiento
es un natural desdén
que aún no debe a mi cuidado
aberiguar sí lo es.

1^a. ¡Tened!

2^a. ¡Tened!

1^a. ¿Tú de amor qué sientes?

Lis. Yo estoy bien con él.

2^a. ¿Tú con el desprecio?

Anar. Yo ni mal ni bien.

1^a y 2^a. ¿Y cuál es la causa?

Los dos. Pues aún no entendéis
lo que en mí es amar
y en mí aborrezzer,
seguidme, escuchadme,
oydme, atendedme,
y sabréis lo que es. (Desechas)

Lis. Amor en mí es un desbelo
tan finamente cortés
que ocupado en el servir
se olvida del pretender.

Anar. Y en mí el aborrezimiento
es una hermosa altíbez
que desprecia el sacrificio
de las aras de esa fe. (fol. 150v)

1^a. ¡Tened!

2^a. ¡Tened!

1^a. ¿Tú quieres alivio?

Lis. No, que es ynterés.

2^a. ¿Tú tienes piedad?

Anar. No, porque es ceder,

1^a y 2^a. ¿Y eso de qué naze?

Los dos. ¿Aún no lo sabéis?

Lis. Esto en mí es amar

Anar. Y en mí aborrezzer.
Seguidme...etc. (Bueeltas en +)

1^a. Pues tan bien hallado
con su parezer
está cada uno,
a entranbos diré:

Todos. ¿Qué, qué, qué?

1^a. Que dé fin el baile,
pues se vio tal vez...

Todos. ¿Qué, qué, qué?

1^a. Que en durando se cansan
amor y desdén.

=222-

Todos.

¿Qué, qué, qué?
Que en durando...etc.

BAILE DE EL AMOR CORRESPONDIDO Y PLATONICO

(fol. 151r)

(Salen el Platónico con arco y flecha y tres hombres y mujeres por una puerta y el Correspondido de la misma forma por otra)

Plat. ¡Muera el amor que admite
correspondencia;
Coro 1ª. ¡Muera, muera, muera;
Corr. ¡Muera el amor que todo
lo desespera;
Coro 2ª. ¡Muera, muera, muera;
1ª. ¡Fulmínense rayos;
2ª. ¡Dispárense flechas;
1ª. ¡El arco se enpuña;
2ª. ¡El arpón se tuerza;
1ª. ¡Batalla, batalla;
2ª. ¡Guerra, guerra, guerra;
Corr. ¿Quién eres tú que, arrogante,
del arco enpuñas la cuerda,
y contra mí fazilitas
tanta osadía soberbia?
Plat. Soy el Platónico Amor,
deidad que en las almas reyna
sin admitir la esperanza,
y el silencio es mi fineza.
Corr. El Amor Correspondido
soy, que dulzemente ympera
en las delicias del alma,
y admito correspondencia.
Plat. No te apellides amor,
pues no es amar con fineza
sí al compás de la esperanza
tu ceguera se alimenta.
Corr. Quien sin esperanza
su amor alimenta,
engañado amante,
su fe desespera.
Plat. Quien sin permiso adora
sabe amar de veras,
pues de sí se olvida
y a su fe se entrega.
Coor. Pues que no te rindes,
tu vida perezca.
Plat. Pues que a mí te atrebes,
¡pareze a mis flechas;
Venus. Suspendez la competencia,

(fol. 151v)

(Van a tirarse y sale Venus)

	porque basta que os lo mande la dicsa de la hermosura, la deidad de las deidades.	
Plat.	A tu ymperio soberano rindo el arco fulminante.	
Corr.	Y a tu deidad se consagra mi fe, por ley ymbiolable.	
Plat.	Hágase las pazes, pues que tú lo mandas, y el donaire campe con festiva gala.	
Corr.	Pues que tu fineza del desdén se paga, dime, ¿por qué gustas de lo que te mata?	(Caramanche- les partidos)
Plat.	Porque los desprecios de las soberanas son veneno dulce que apeteze el alma.	
V.	Quien, amante fino, los desayres ama, con lo que padeze su fineza esmalta.	
Corr.	Si lo que más quieres te niega la cara, pues que no te mira, ¿qué mira te arastra?	(Atrabesados)
Plat.	Es que mi respeto a deidades ama, y mi mira fundo sólo en venerallas.	
Ven.	El amor perfecto no admite esperanza, porque sólo vive de lo que ydolatra.	
Coor.	Quien a lo que adora su pasión recata, o de tibio peca, o no siente nada.	(Cruzados atrabesados)
Plat.	Quien se explica menos, más su amor declara, pues los ojos sirven de lenguas al alma.	(fol. 152r)
V.	No ay silencio mudo en amantes ansias, que el semblante dize lo que el pecho calla.	
G ^a .	En señal de pazes, de tonillo vaya a lo portugués, que es amor con grazia.	(Subir y ala)

- Plat. ¿Quién me la compra,
quién me la compra
una portuguesilla
pintura donosa?
- Corr. ¿Quién me la feria,
quién me la feria
la pintura y tonada
a la portuguesa?
- Plat. Feitizeros das almas
que roban as vidas,
saon os ollos fermosos
da miña minina.
- Corr. Sua boca de crabo
cheirosa respira
bafos de calambuco
que nazen na China.
- Plat. ¡Ay, que tudo me morro,
que tudo mi fino
e como una jalega
tudo mi dirreto;
- Corr. Enno cheiro parece
tanbein sua boca
bucariño da maya
que vein de Lisboa.
- Plat. Un feitizo golozo
es sua garganta,
porque toda está feita
de azúcar y natas.
- Corr. ¡Ay, que todo me morro,
que todo me fino
e como una jalea
todo me derreto.
- Plat. Esta doze m'nima
a todos asombra
porque o seu bello talle
e feito da alcorza.
- Coor. Esta rapaziquiña
bonina do prado
tein as manos refinadas
da azúcar rosado.
- Plat. ¡Ay, que todo me morro,
que todo me fino,
e como una jaleya
todo me derreto;
- Corr. Saon de aquesta cachopa
os pes pulidiños
dos confites do porto
dos mais peiquininos.
- Plat. Toda aquesta minina
de pes a cabeza
está feita da azúcar,
de mel e manteiga.
- (Bajar)
- (Corro en me-
dio y bueltas
las guías)
- (fol. 152v)
(Dos cruzados)
- (Pandas hechas
y desechas)

-226-

Corr.	¡Ay, que todo me morro,	}
Plat.	que todo me fino,	
Corr.	e como una jaleya	
Plat.	todo me derreto!	

BAILE DE LA ABEJUELA

(Fol. 153r)

(De Alonso de Olmedo)

Zagal. (Canta) Serrana que a Manzanares
 te vienes a vender flores (Sale un za-
 y con la flor de la aldea gal y Laura
 te llevas la de la corte, y los que -
 bailan)

mira no se desoje,
porque son ynconstancias
sus duraciones.

Lau. Las flores traigo y no llevo,
 que tengo por cambio torpe
 llevarme las que me vendan
 trayendo las que me compren,

porque quien las conoze
su valor no regula
por sus colores.

(Repiten)

Zagal. (Repta.) Pareze que satisfazes
 mis equívocos temores,
 mi Laura.

L. ¿De qué lo ynfieres?

Zag. De ver que a ellos me respondes.

L. Yo respondo a lo que suena,
 que no averiguo ynteriores.

Zag. Pues si el consuelo me niegas
 de que entiendes mis pasiones,
 ¿podrá temer?

Muj. 1^a. ¿Qué mal temes,
 quando se advierte más dócil
 el mármol que su constancia?

2^a. Pues no faltan ocasiones.

Lau. No me apoyéis, que yo, amigas,
 no nezesito de ynformes
 quando las leyes que obserbo
 relatan mis pundonores.

Zag. Con todo, temo que al verte
 alguna abeja entre flores
 pueda presumir...

Lau. Prosigue,

Zag. que como las otras...

Lau. Hombre,

¿qué dizes?

Zag. Digo...

Lau. ¿Qué dudas?

Zag. No quisiera que te enojés.

Lau. No haré.

Zag. Pues digo, mi Laura,
 que no quisiera que, yndócil,
 alguna abejuela amante,

(fol. 153v)

conociendo superiores
tus matices a los muchos
que alimentan, porque los cojes,
por flor te juzgara y ciega
en coloridos ardores
con el pico se atreviera
a ocasionarme a que entonces
me dijera...

Lau. No prosigas
hasta que ella te ocasione
y dila lo que quisieres.

Zag. Ya me da las ocasiones
en mis rezelos.

Lau. Pues dila
tu pena, pero no ygnores,
quando hables con la abejuela,
que soy yo la que te oye.

Zag. Bien está.

Lau. No te detengas.

Zag. Empiezo.

Lau. No ay quien estorbe.

Zag. (Canta) Abejuela que buscas las flores,
si Laura te engaña por más bella flor,
del clabel de su boca divina,
las ojas no piques robando el olor;
mira que es matarme de celos
y yo quiero sólo morirme de amor.

Lau. No será, no.

Zag. ¿No?

Lau. No,
que ni el sol atrevierse pudiera,
o fueran mis yras castigo del sol.

Zag. No es a ti, no, no.

Lau. ¿No?

Zag. No,
la abejuela, pues hablo con ella,
responde a mis celos y calle tu voz.

Mús. No es a ti, no,
la abejuela, pues hablo con ella...etc.

Lau. (Repta.) Ya ves que no te respondo. (fol. 154r)

Zag. Bien hazes, pero no estorbes
que prosiga con mi queja.

Lau. Acaba, sin que malogren
tus descortesas despechos
reverentes atenziones.

Zag. Si no reprimiere el fuego,
quien se quemare, que sople.
Prosigo.

Lau. ¿Quién te lo quita?

Zag. No hablo contigo.

Lau. ¡Qué torpe!

- Zag. Abejuela que al campo sales
y entre rosas y azuzenas
buscas para tus colmenas
lo dulce de tus panales,
si con rayos celestiales,
desmintiendo resplandores,
hallares entre las flores
a Laura en traje de flor,
del clabel de su boca divina,
las ojas no piques robando el olor;
mira que es matarme de celos
y yo quiero sólo morirme de amor.
- Lau. No será, no, no.
- Zag. ¿No?
- Lau. No,
que arrogancia tubiera osadía
sin que en su despeño se viera facto/r/.
- Zag. No es a ti, no.
- Lau. ¿No?
- Zag. No.
- Mús. No respondas que yo hablo a la abeja
y acá nos lo abemos a solas los dos.
No es a tí, no, no.
No respondas que yo hablo a la abeja...etc.
- Lau. (Repta.) Si yo te hubiera escuchado
dijera que los blasones
de la fineza desmienten
antizipados temores.
- Zag. Pues más tengo que dezirte.
Haz, aora que me oyes
y, tenplando con lo vario
las prolijas desazones,
en estilo portugués (fol. 154v)
diré mi temor.
- Lau. Di.
- Zag. Oye.
- Lau. Advierte, ya que te oygo,
que he de responder.
- Zag. Responde.
- (Canta) Si ey de dezir la verdade,
temo que a bela polida,
cuidando picar nas frores,
miña alma pique na vosa boquiña.
Ayle, ayle, lalalalila.
Ollay meu ben por a vosa fe,
chegai para min aclamao vos chequéis.
- Lau. Naõ fala vozé comigo,
que teín mas fortes espiñas
da miña boquiña o crabo mofiño
que a rosa das frores reina.
Ayle, ayle, lalalalila.

Mús.	Ollai meu mal por a vosa fe, tirai para la, para min nao cheguéis.
	Ayle, ayle, lalalalila.
	Ollai meu mal...etc.
Muj.1ª.	Dejai a conbersazaõ,
	que agasta por lo comprida.
2ª.	E pode ser que se lebe, não seya
	o diabo as vosas cantinas.
Lau.	Ayle, ayle, lalalalila,
	lalalilalale.
	Ollai meu rey por a vosa fe,
	obed, perdoad sen que vos agastéis.

BAILE DEL DOCTOR

(fol. 155r)
(Por +)

G^a. (Sale)

Para sanar su dolor,
acudan con qualquier mal,
porque yo soy un doctor
que curo en este hospital
a los enfermos de amor.
Al que ajeno de mí yerro
saber mi ciencia procura,
de esta vida le destierro,
porque en mí no se halla cura
sin sacristán y entierro.

Y así, con sus achaques,
acudan todos,
y los yré tentando
como demonio.

Pues los médicos somos
como diablos,
porque no nos agradan
sino los malos.

Vengan aprisa, enfermas y enfermos,
que a los melifluos les doy sus jarabes,
a valientes les doy el acero,
a las cojas les traigo las piernas,
y a las yngratas garrotes doy rezio,
que este es el remedio, que este es el remedio.

Muj. 1^a. (Sale)

De un poeta enamorada
padezco grandes jaquecas.
No es mucho, pues la poesía
es mal que da en la cabeza.

G^a.

Y así, en todos sus males,
al poeta acuda,
porque al fin un poeta
todo lo cura.

1^a.

Denos para mí y a él
un remedio que sea bueno.

G^a.

Donde ay, amiga, un poeta,
no puede aver un remedio.

(fol. 155v)

Púrguenle y no le sangren,
porque a un poeta
todo el daño le viene
de abrir la vena.

(Bueeltas)

1^a. (Sale)

Cortésmente adoro
una tabernera, oculto...

G^a.

Una pasión tan medida
naze de un amor mui puro;
y pues pintan desnudo

- al amor ciego,
usted en la taberna
le tendrá en cueros.
- 1ª. La sequedad de su olvido,
con calentura me tiene.
Gª. Pues si ay tanta sequedaz,
yo le rezeto una fuente.
Y con la fuente aguarde
ganancia entera,
aunque el agua y el vino
vayan a medias. (Cruzados)
- 2ª. (Sale) En regalarme anda corto
un galán que me ymportuna.
Gª. Pues para que vaya largo,
de celos le dé una ayuda.
- 2ª. La enfermedad que le aflige
dize que son sabañones...
Gª. A un miserable no estraño
que le aflijan los que comen.
- 2ª. (Sale) Yo soy ventero, y padezco
mal de orina mui atroz.
Gª. De lo que no restituye (fol. 156r)
tiene usté esa retención.
De tu mentira un baño
tome al ynstante,
que a un ventero le ymporta
cosa que aque.
- 2ª. También mi dama es ventera,
pues el alma me a robado.
Gª. Robar el alma a un ventero
es una cosa del diablo.
Los venteros, de Judas
siguen la senda,
pues se van al ynfierno
por una venta. (Cruzado y
bueeltas)
- 3ª. (Sale) Un músico me festeja
que a quantos le escuchan cansa.
Gª. Hágale gargarizar,
que el daño está en la garganta.
Y si en su amor porfía,
quando presuma
que le tiene más preso,
le hará una fuga.
- 3ª. Sin darme nada es mui nezio,
altibo, soberbio, y vano...
Gª. Siendo músico no es mucho
que sea tan entonado.

Usté al músico tema,
porque es un hombre
que, en teniendo mal pleito,
le mete a voces.

3^a. (Sale) Letrado soy que una nube
tengo en aqueste ojo izquierdo.
G^a. Todos los demás letrados
la tienen en el derecho,

porque son los prozesos
rayos de yra
que las nubes de trampas
nos los fulminan.

3^a. Mi pasión es tan ciega (fol. 156v)
que oy a una vieja me ynclina.
G^a. Para sanar de ese ojo
mejor le fuera una niña.

En el ojo dañado
dese un cauterio,
porque mucho más vale
tuerto que ciego. (Cruzados)

4^a. (Sale) Un marido que aborrezco
me causa bómitos grandes.
G^a. Pues por más que le vomite
no es fácil poder trocarle,

ya que sólo se apura
la medizina,
que ese achaque, señora,
es de por vida.

1^a. Dígame, señor dotor,
la sarna ¿con qué se cura?
G^a. Con emplasto de alguaziles,
porque al (sic) sarna la cura la uña.

2^a. Y para el dolor de muelas
¿qué medizina es alivio? (Bueeltas +)
G^a. Un corchete prinzipiante,
que para las muelas se hizo el gatillo.

3^a. Para ser usté dotor
muí mal baile nos a hecho...
G^a. Es que no diera en mis manos
si el baile estuviera bueno.
4^a. ¿Pues qué achaque tiene el baile
que se muestra tan enfermo? (fol. 157r)
G^a. La verguenza de ser malo
le a causado un corrimiento. (Desechas)

1^a. Pues un remedio le aplique
antes que muera el cuitado.
G^a. No ay remedio que aproveche

-234-

estando ya tan al cabo.
Y ¡afuera!, porque yo sólo
e de acabar este baile
porque sea, como a todo,
un médico quien lo acabe.

BAILE DE LA MAESTRANZA

(fol. 157v)

G^a. (Canta) Sabed, rendidos afectos, (Sale la G^a)

que represento al amor,
y que por la maestranza,
rendida dize mi voz:
¡Ay!, que soy
de amantes deseos hermano mayor.
Venid a las pruebas donde
se haga justa ynformazi3n
para servir, en un baile,
con maestrante primor.
¡Ay, que soy...etc.

Hom.1^a. Yo soy, amor, el respeto,
que en la escuela del temor
sé mui bien, para servir,
enfrentar toda pasi3n.

G^a. Siendo eso así, bien podéis
por maestrante entrar oy
en el baile, pues mostráis
tan buena la prebenzi3n,

(Canta) que siempre es maestrante
de amor discreto
quien enfrenta pasiones
con los respetos.

(Bueltas)

Mug.1^a. La obediencia soy, que parto,
que corro y paro veloz,
haziendo de espuela y rienda
una humilde aplicazi3n.

G^a. Ajustada es esa prueba
para vuestra pretensi3n,
pues saber obedezzer
es un arte superior,

(Canta) porque en la amante escuela
de la maestranza
la obediencia bien corre
si a tiempo para.

(Cruzado)

Hom.2^a. Yo represento el reparo,
que si a jugar cañas voy,
de finezas por no errar,
me adargo de la atenzi3n.

(fol. 158r)

G^a. Lugar tenéis en el baile
sin que aya contradiczi3n,
porque quien también se adarga
con él acierto encontró,

(Canta) porque el que de finezas
se halla obligado
agradeze teniendo
buenos reparos.

(Bueltas)

- Mug. 2^a. La esperanza soy, que siempre,
solicitando el favor,
porque no me falten alas,
penacho no me faltó.
- G^a. Con tal buelo no dudéis
el logro, pues es razón
que plumas de la esperanza
puedan subir hasta el sol,
- (Canta) porque siempre an tenido
seguro buelo
plumas que se remontan
con los afectos. (Cruzado y
buelta)
- Hom. 3^a. Yo por ser deso, siempre
firme en los lanzes estoy
sin dar lugar al olvido
para el alcance mayor.
- G^a. El que con deseos sirve
tener puesto mereció,
donde llegue a conseguir
de todos la aclamación,
- (Canta) que es mui rico el deseo
que, maestrante,
no tiene del descuido
ningún alcance. (Bueltas en +)
- Mug. 3^a. Yo, por ser la voluntad,
tiro de la estimación
tan altamente la caña
que a lo yngrato me negó.
- G^a. La que las yngratitudes
niega, con su obligación
cumpliendo, en el desempeño
la más ayrosa salió, (fol. 158v)
- (Canta) porque tira más diestra
de amor las cañas
la que es contra lo yngrato
más voluntaria. (Subir)
- Hom. 4^a. Yo, del favor obligado,
aquí el cautiverio soy,
que acredito en lo rendido
por azierto esta prisión.
- G^a. Cadenas de agradecidos
yerros mui discretos son,
que en las bueltas de lo amante
hazen vistosa labor,
- (Canta) que en las cañas que amantes
se sacrifican,
mayor crédito gana
quien se cautiba. (Cruzados)

- Mús. Pues estamos rendidos
a la maestranza,
amor, dínos qué hordenas,
dínos qué mandas.
- G^a. Que cruzando y corriendo, parejos, (+ redon-
en quadrillas de a dos todos partan, da)
y tomando veloces sus puestos
empieze el afecto a jugar unas cañas.
- Mús. (Puestos) ¡Afuera, afuera, afuera,
Aparta, aparta, aparta!
que lo humilde y lo atento
son los que apadrinan la batalla.
- (1^a juegan las cañas de las esquinas cada banda y encon-
trada)
- G^a. (Canta) ¡Viva nuestro auditorio!, (3^a corros)
¡viva los maestrantes
siglos eternos; (4^a culebra de
para que con su amparo dos en dos)
dichas logremos,
segur/o/s
de la mayor fortuna
que an visto
los dilatados siglos,
y brazo (fol. 159r)
que nos dé gran reparo
venziendo
todo aquello que es riesgo.
Muj. 1^a. Demos, pues, fin al baile,
y a tanta grandeza
supliquemos que supla
las faltas nuestras;
empeño
es de sus nobles pechos,
que es propio
de timbres generosos
los yerros
el dorar los discretos
y afables
admitir voluntades.

-
- 1^a. Por defuera las esquinas
2^a. Corros de dos en dos
3^a. Corros de a 4 dentro y fuera encontrados
4^a. Carrera de dos en dos
5^a. Por afuera y tomar esquinas

MANUSCRITO 16291

BAILE DE DIZEN QUE YO DIXE HAYER

(Pág. 1)

- G^a. Buscando a quien ydolatra
una celosa pasión,
que amor la queja no quita
el alivio a su dolor,
venid conmigo, zagalas,
veréis en conforme unión
que un pecho de firme adora
los cariños de la voz. (Salir y me-
dia culebra)
- G^a. (Cando.) Huyendo de lo que quise, (Repiten)
trocado en ira el amor,
salgo a olvidar y a no ver
más amante desde oy.
Venid conmigo, zagalas,
y ved que el bendado dios
engaña con lo que halaga
lisongeando su error.
- Todos. (Cantan- El amor y el desdén se han juntado
do i vaillando) a hazer de dos pechos inmenso el dolor,
y entrambos castigan, sin culpa, (Pág. 2)
indicios que hachaca la desatenzión.
- G^a. ¿De dónde vienes?
G^a. Del baile.
G^a. ¿A qué al baile fuiste oy?
G^a. Al baile fui a hazer mudanzas
las finezas de mi amor.
G^a. No entiendo, habla más claro...
G^a. ¿No me entiendes? ¡Ha, traidor!
¿Piensas que estoy ignorante?
G^a. No ignoro yo tu rigor, rigor. (sic)
G^a. Testigos hai en la villa
que saben bien tu trayción
y que dizes que soy fea...
G^a. ¿Piensas tú que ignoro yo
que habrá quien quiera contigo
hazer juez la sinrazón?
G^a. Mira: tú, ayer, en el bayle,
¿a quién dijiste que soy
fea y que ya no me quieres?
G^a. ¿Yo? A nadie...
G^a. ¿Qué es la questión?
G^a. Oye y verás (sic) (Pág. 3)
lo que en el bayle passó.
- G^a. Tengan todos atención
a un olvidado, olvidado amor.
G^a. Tengan lástima desde oy
a una acordada, hacordada pasión.
2^a. Pues esplíquense los dos
y tengan, y tengan razón con razón.

G^a. Dizen que yo dije ayer
que no es hermosa Leonor,
y es la zeguedad de tantos
que no miran mi pasión.
G^a. El que ofende lo que ama,
se infiere con discreción
que olvida, y olvidando,
haze acuerdo de un rigor.
2^a. Los que más descomponen,
Leonor hermosa,
pretenden esperanzas,
mas no las logran.
G^a. Sólo juzgaron los ojos
y essa es la culpa mayor;
bien merece el desatino
que sean los necios dos. (Pág. 4)
G^a. El que desea obligar
a la prenda que adoró,
ha de poner al silencio
por testigo de su ardor.
G^a. Pues ¿el mirar ofende?
2^a. Sí, que el que goza
ha de ser por los ojos
de lo que adora.
No pase más adelante
el disgusto de los dos.
Daos las manos.
G^a. Yo no quiero.
G^a. Yo sí, que perdido estoy.
G^a. ¿Por quién?
G^a. Por tí.
G^a. Tú me engañas.
G^a. No es verdad.
G^a. ¿Es ylusión
que me desprecias?
G^a. No hago tal.
G^a. ¿Dizes mal de mí?
G^a. Es error.
G^a. ¿Me aborrezes?
G^a. ¿Cómo puedo...?
G^a. Siendo falso.
G^a. Tuyo soy.
Ciego es del gusto quien mira
la hermosura sin amor,
pero es el desconozella
zeguedad de la razón.
G^a. Hazen los desconozidos
qualquiera culpa mayor,
que no se le da a lo yngrato
el grado de apelación.

- 2ª. De los favorecidos
dize un adagio,
que haze la confianza
los descuidados.
- Gª. Pero tenga entendido
quien más lo fuere,
que ha de hallar para males
los parabienes.
- Gª. De tus ojos, siempre armados
de hermosura y de rigor,
qualquiera será mal visto,
pero mal mirado no. (Pág. 6)
- Gª. Que no se engañan los /más/,
pudiera yo dezir oy,
que para desengañarme
tú eres uno y ellos dos.
- Gª. De tu concepto saca
mi amor el suyo,
que yo para quererte
siempre soy uno.
- Gª. Ya no te puedo querer...
- Gª. Confiesa: ¿me querías?
- Gª. ¿Y mi hagravio?
- Gª. Fue químera.
- Gª. ¿Mi desprecio?
- Gª. Fue mentira.
- Gª. ¿Quién lo hasegura?
- Gª. Mi fee.
- Gª. ¿Y el amor?
- Gª. El lo confirma.
- Gª. ¿Qué? ¿No me aborrezes?
- Gª. No. (Pág. 7)
- Gª. Luego ¿me engañó?
- Gª. La envidia.
- Gª. Pues a mis brazos buelve
como solías,
y logren tus finezas
mejor sus dichas.
- Gª. En dos almas que viben
firmes y unidas,
el que más descompone
más fazilita.
- 2ª. Pues si ya estáis conformes,
dejad que pida
perdón por quien, errando,
piensa que obliga.
- Gª. Ponga junto a los hierros
las osadías

--242--

el que, al perdón que espera,
no más aspira.

BAILE DEL EXAMEN DE SAINETES

(Pág. 26)

(Sale la G^a. con vara de alcalde cantando sola lo que se sigue)

G^a.

Escuchen, señores míos,
porque jurídica salgo
contra todo sainete
sea bueno o sea malo.
Nadie estima la comedia
en faltándola este plato,
porque es siempre un sainete
el manjar más sazonado.
El que viene a verla, siempre
tiene con ellos buen rato,
porque al fin de una jornada
¿quién no gusta de descanso?
Por el oficio que tengo,
a residencia los llamo,
y con tanto saynete
tendré muy alegre el patio.

¡Salgan a residencia,
salgan, salgan,
para ver cuál molesta
o cuál agrada.

(Pág. 27)

Muj. 1^a.

Yo, señor alcalde, soy
un sainete cantado,
y tengo, aunque soy antiguo,
mill tonos mui dilatados.

G^a.

No es posible que sea
gustoso el canto
de thonos, que suspenden
a cada passo.

Un viejo.
(Sale)

Señor alcalde, yo soi
entremés, por mis pecados,
y aunque viejo, en todas partes
tube siempre mucho aplauso.

G^a.

Ya son los entremeses
como las damas,
pues sólo siendo mozos
es quando agradan.

Largo.

Yo, señor alcalde, soy
un sainete mui largo.

Chico.

Yo soy otro mui pequeño,
aunque tengo muchos años.

Largo.

Yo tengo de hablar primero.

Chico.

Yo he de hablar. Tenga reparo
que es mucho no ser cortés

(Pág. 28)

Largo. un baile que no es menguado.
Chico. Por mayor a mí me toca.
Por chico a mí; mas es llano
que le vasta ser mayor
para ser siempre cansado.

G^a. Al sainete largo
no doy audiencia,
porque lleba sus cosas
con mucha flema.
Tú, sainete chico,
di de qué tratas.
Chico. De hazer reír a todos
con mucha gracia.

G^a. Que pase su carrera
se le permite,
pues ha savido solo
dar en el chiste.

Galán. Yo, señor alcalde, soy
un sainete bizarro,
(Pág. 29)
que por ser el del Relox
he sido mui hajustado.

G^a. Tú quedas admitido,
porque es ganancia
siempre en los sainetes
dar campanada.

G^a. ¿Quién sois? ¿Qué venís callando
y entraís sin hablar palabra?
Sordo 1^a. A buestro servicio estamos
siempre yo i mi camarada.

G^a. No pregunto esso. ¿Quién sois?
1^a. ¿Que si hemos venido a pata?
2^a. ¿Que si quiero chocolate?
Ya lo tomé esta mañana.

G^a. Confusa estoy. ¡Ay de mí!
¿Que es esto que por mí pasa?
Chico. El entremés de los Sordos
es aqueste que te habla.

G^a. Sólo por esso es bueno
para el tablado,
pues juzgará por vitor
lo que es silvado.

Uno de mediano El baile soy de las Casas,
porte. bien conozido en el pueblo,
(Pág. 30)
y aunque soy mui moderado
tengo famosos cimientos.

G^a. Váíase, no le silven
los mosqueteros,
porque se arriesga un baile
que es tan casero.

Rubilla y La
Tabernera.

Rub.

Tab.

G^a.

A sus pies, señor alcalde,
dos bailes amigos llegan.
El uno: de la Rubilla
y el otro: la Tabernera.

Baile de la Rubilla
no es admitido,
porque haze con el agua
su sopa en vino.

Y tu, que en la galera
siempre has estado,
vete, que tus conceptos
son muy forzados.

Jácara.

La Jácara soy, que salgo
de parezer mal confusa,
quando todos mis suzesos
ay quien los tiene en la uña.

(Pág. 31)

G^a.

No se confunda de esso;
sepa que siempre
son las más arrogantes
las que se pierden.

(Repit.)

Y ¡ay pipiripiquetequé!,
tornen y baian, y vengan los sainetés.

G^a.

Si de éstos no gustan,
es fuerza que quede
echa comisario
de los que se hizieren.

(Repn.)

Y ¡ay pipiripiquetequé!,
tornen, buelban y baian los sainetés.

G^a.

Si mi chanza os gusta,
os serviré siempre
como me perdonen
las faltas que hiziere.

(Rep.)

Y ¡ay pipiripiquetequé!,
tornen, buelban y bayan los sainetés.

BAILE DE LOS CHICHARRONES

(Pág. 52)

G^a.

Chicharrones vendo, niñas,
manjar de christianos viejos,
que sólo la jente limpia
es la que come los puercos,
con las ampollas tan altas,
que hazen un ruido al comerlos
mayor que hizieron en vida
quando gruñan sus dueños,
y tan calientes que temen
los que los están comiendo
no les paguen sus ampollas,
de llegarse tanto a ellos.

¡Chicharroncitos calientes,
que abrasan los dientes;
¡Chicharroncitos gordales,
que abrasan y queman
los paladares;

(Repen.)

La 2^a.

¡A quarto ya ban! ¡A quarto!
¡Naranjitas! Lleguen presto,
que están todas con hazar
del Fiel y sus porteros;
agridulze de Valencia,
manjarzito de discretos;
lo agrio, a tí, que las compras,
lo dulce a mí, que las vendo;
las ganzúas con que abren
las ganas a los enfermos;
el plázeme del solomo
y el pésame de los quesos.

(Pág. 53)

¡Ya van a cuatro,
a cuatro, aunque es conciencia;
¡Naranjitas dulces y agrias
de Valencia;

(Repi.)

G^a. (Sale)

¡Adovar sillas, señores,
tan trabiesas por extremo,
que mientras más viejas, son
jente de menos asiento;
Personas tan descaradas,
que suelen buscar sus dueños
quien les surre la badana
y les sacuda el pellejo;
mui teñidas y estiradas,
disimulando lo viejo,
que hasta las sillas se tiñen
por parecer lo que fueron.

(Pág. 54)

¡Ea, mozuelas bobillas,
adovar, adovar sillas;

(Rep.)

G^a. ¡Venga una silla, vinagre;
2^a. ¡Salvaje, una silla presto;
G^a. A jente tan desbocada
mejores serán dos frenos.
G^a. ¿En efecto, es aljebrista
de nogal y pino seco?
G^a. Tan cierto como ser ella
quinta esencia del romero.
2^a. No es mui bueno para sillas,
aunque es surrado, ese quero.
G^a. Pues ¿qué menos digo yo,
naranjada del ynfierno?
G^a. ¿Corre mucho vuestro oficio?
G^a. Mucho corre, pero el buestro
corre más, pues siempre está
pringue y manteca corriendo.
¿Benle?; pues sin ser muy santo
acuden a su aposento (Pág. 55)
pies cojos, brazos quebrados,
y todos hallan remedio.
G^a. Y en su casa ¿no se ven
milagros, que en tablas puestos,
sin ser ella quien los hizo,
por suyos los vende al pueblo?
G^a. ¡Ai, lo que habla el zurce-sillas;
G^a. Pues ¿por qué no, tuesta-puercos?
2^a. ¡Qué agrio hombre; ¿A quién parece?
G^a. A su caudal me parezco.
G^a. ¡Quema-astillas!
G^a. ¿Qué hai, pringona?
2^a. Entre bobos anda el juego.
G^a. Embido este alfilerazo.
G^a. Quiero, y rebuelbo mi resto.
G^a. Vezinos, ¡socorro!, ¡presto!
G^a. ¡Qué chillido; ¿Es papagallo?
Todos. (Salen) Sillerito, ¿qué es aquesto?
G^a. Que perdiendo esta moza su resto, (Pág. 56)
fue a desmayarse y tiróme del sayo. (Repiten)
Picada la deja el elfiler.
G^a. que más picadito queda él.
Salga bien picado
de este picadero,
bruto tan grosero,
pues está ensillado,
que en lo manejado
sí haze sin razón.
¡Ay, ¿qué digo, digo? (Corro grande)
Démosle el castigo (Repiten)
por el cabezón.

G ^a .	Con buestro tormento en silleras dais, que si aquí picáis, picáis mui de asiento, y no es luzimiento si savéis picar. ¡Ay, que fuera, fuera nunca de carrera el engargantar.	(Pág. 57)
2 ^a .	Los brutos lozanos se han de trabajar porque manejar sepan ambas manos, que a los más tiranos, lo mejor, mozuelas, ¡ay, que mire, mire!, quando cozes tire, es poner espuelas...	(Repiten)
G ^a .	Picadas las dexa el alfiler.	
Los dos.	Que más picadito queda él.	(Repiten)

BAILE DEL RELOX

(Pág. 58)

(De Abellaneda)

G^a. Relojero soy, señores,
que es ejercicio muy santo,
pues me ven lo más del día
con las oras en la mano.
No se niegue que es él arte
de príncipe soberano,
pues también, como el rey, tengo
potestad para hazer quartos.

Vengan a la tienda,
porque mi fortuna
se muestra más diestra,
pues que mis lecciones
todas son de rueda.

1^a. (Sale) Para un galán toreador
que se muere por aplausos,
un reloj me dé que siempre
campanadas esté dando.

G^a. Al toreador que aplausos
tanto apellida,
mejor es darle un toro
de campanilla.

(Pág. 59)

1^a. (Sale) Para una dama mui bana
¿tendrá un relojillo, acado,
que muestre en lo decoroso
decencias del agasajo?

G^a. Un órgano, a la bana
la dé, curioso,
porque muestre la alaja
mayor decoro.

2^a. (Sale) ¿Qué relox le dará a un lindo
que siempre se está mirando,
y en asistir al espejo,
más que galán es retrato?

G^a. Pues de verse, los lindos
más se enamoran,
no ay relox para un bello
como el de sombra.

2^a. (Sale) ¿Qué relox daré a una vieja
que a todos trae engañados,
pues del echizo delante
oculta el veneno el manto?

G^a. Para que con embozos
a nadie engañe,
a la vieja una muestra

(Pág. 60)

- dé sin volante.
- 3^a. (Sale) ¿Qué reloj daré a un valiente
que siempre está señalando,
y, pegando a todas horas,
nunca sabe dar un cuarto?
- G^a. No dé reloj al brabo,
niña, si pega,
que él es, pues que señala,
la mejor muestra.
- 3^a. (Sale) Porque no tengo que dar,
mi dama me está matando,
y para ver si me deja
pido un reloj hajustado.
- G^a. Déla reloj parado,
que si es discreta
conozera que dando
ba /Y'm't/ la cuerda.
- 4^a. (Sale) Mi galán qué miserable
ha sido siempre... Por los cabos
vende aqueste relojillo
por ver qué da adelantado. (Pág. 61)
- G^a. Qué son los miserables,
pues que les pesa
que se dé aun el sonido,
por mano ajena.
- 4^a. (Sale) Quanto he ganado en la mar
me ha una dama sacando;
pidiendo la dé una muestra,
dize que se ba a la mano.
- G^a. Relojillo de bidrio
la dé a su prenda,
que donde el mar ha ido
ban las arenas.
- 2^a. ¿Qué reloj le daré a un simple
que me asiste muy cansado,
y no pudiéndole ver
con mill pensiones lo passo?
- G^a. Darle reloj a un simple
no es mal capricho,
porque sepa con esso
quántas son cinco.
- 1^a. A una que pregunta mucho
¿qué reloj daré en mi barrio,
que aun a confites no quieren
responderla los muchachos? (Pág. 62)
- G^a. El darle un catecismo

será su cura,
porque ban las respuestas
con las preguntas.

- 1ª. ¿Si mi galán del toro
no hiziese caso?
Gª. Lábrele usté en su alcoba
dos campanarios.
- 1ª. El que órgano injurie
temo acá, bana.
Gª. Yo sé que assí la mires
más entonada.
- 2ª. ¿Si a mi lindo la sombre
dize le ofende?
Gª. Péinèle, pues sus iras
son sobre peine.
- 2ª. Mi vieja, por tercera,
se va a las Yslas.
Gª. Los escollos previene
La Margarita.
- 3ª. Daréle a mi valiente
muestra gustosa.
Gª. Esso será que lleves
a todas horas.
- 3ª. ¿Si mi dama a la cuerda
royere el lazo?
Gª. Ponte, pues es del huso
su desengaño.
- 4ª. ¿Cómo haré al miserable
guarde este trasto?
Gª. Con dezirle a la oreja
que tiene quartos.
- 4ª. ¿Si a mi dama la arena
la haze dar el salto?
Gª. El poner tierra en medio
nunca fue malo.
- 2ª. ¿Si mi simple se enfada
del relojillo?
Gª. No es fázil darse un tonto
por entendido.
- 1ª. Quiere mi preguntona
muchas respuestas.
Gª. Arrendarle un oficio
de la estafeta.
- 1ª. Reloxero, pues curas,
dame un remedio
para que no disparen
los mosqueteros.

(Pág. 63)

(Pág. 64)

- G^a. Bancos, aposentos,
gradas y desvanes,
pinos mosqueteros,
cazuela hagratable,
en éstos recoges,
no probéis las llaves...
Así de buestro gusto
son estas chanzas,
será por fresco el bayle
de porzelana.
- 1^a. Pues que relox discreto
siempre fue el patio,
en el baile no ponga,
¡por Dios!, la mano.

BAILE DE LAS CALLES DE MADRID

(Pág. 65)

(Salen los músicos)

(Cantn.)

De las calles de Madrid,
un baile intentan hazer
cuatro mozuelas que estafan
a todo amante nobel.

1^a.

¡Alarma!, ¡alarma!, zagalas,
esclavas del ynterés,
porque un alcón fugitibo
de pluma lleba los pies.

2^a. (Sale)

En bano es acometelle,
que se defiende tam (sic) bien
que ninguna sus escudos
los puede echar al trabés.

3^a.

Embestidle con finezas,
y assí las quatro veréis
cómo estas quarenta uñas
barriendo ban su poder.

G^a.

Que me pidan por las calles
quantas mujeres me ven,
y, rodeando, por no darlas,
venga a parar en la Red...
¿Quién se vio en mayor desdicha?
¿Quién en tal confusión? ¿Quién,
que para aquestas damas
seré la calle del Pez?

(Pág. 66)

1^a.

(Cara a cara)

G^a.

Venga. ¿Qué quiere?

Señoras,

¿yo qué tengo de querer
a la calle de las Postas,
si ando todo el año a pie?
Darnos algo, ¡por su vida!
Yo no entiendo, ¡por mí fee!,
porque a la calle del Sordo
me mudé más ha de un mes.

(Cruzado)

1^a.

G^a.

Sea liberal con las damas.
Aunque quiera, no podré,
que por la calle de Francos
se ba a la de San Joséph.

2^a.

G^a.

Todas.

En la calle de la Flor,
que nos da a entender.

(Pág. 67)

G^a.

Y ustedes, según me arañan,
en la del Gato, también.
Y assí, déjenme, mis reynas,
y se lo hagradezere,
que essa será para mí
la calle de la Merzed.

(Cruzado trocado)

1^a.

2^a.

¡No le dejéis!

¡No le dejéis!

- 3^a. ¡Ni tú;
4^a. ¡Ni tú;
G^a. Pues, ¿por qué?
Esta, de las quatro calles,
la de los Peligros es.
- 1^a. Porque regale y estime
a quien a sus plantas se rinde cortés. (Repit.)
G^a. Con quien no tango afición
nunca gasto cortesías...
Mas, ¿qué calle es esta? ¿Arpías?
Todas. La de la Visitación.
- G^a. ¡Fuera!, no me visiten,
que luego, en suma,
me pondrán en la calle
de la Amargura. (Pág. 68)
- 1^a. La calle de los Preziados
en no dar, ¿quiere seguir?
G^a. Reynas, no quiero vibir
junto a los Desamparados.
Y assí yo, para ustedes,
soy mala calle,
quando las que pretenden
todas son reales. (Bandas)
- 1^a. Ya de esta cherpa no ay nada.
¿Qué hemos de hazer?
2^a. Porfiar...
3^a. por ver si se puede echar
oy de la Puerta Cerrada.
- G^a. Y si acaso la sacan
me juzgan bobo...
¿Para qué hai en la corte
calle del Pozo? (Desechas)
- 1^a. ¡Ay qué necio!
2^a. ¡Y qué ruini!
3^a. ¡Y qué hapocado!
4^a. ¡Y qué grosero!
G^a. Es que en dando mi dinero
pararé en Antón Martín. (Pág. 69)
- 1^a. Mal mira nuestro arrebol
puesto en aqueste theatro,
pues ¿no ve que está en las quatro
toda la Puerta del Sol?
- G^a. Damas, por el Retiro
que hazerme intentan,
las juzgara en la calle
de la Vallesta. (En el puesto)
- 1^a. No fundada en ynterés,

del amor es nuestra llama,
y assí, con vos, cada dama
plazuela del Angel es.

G^a.

Para quien a lo falso
robarme intenta,
el castigo previene
la de la Leña.

(Pág. 70)
(Corro)

1^a.

¡Ay qué necio!

2^a.

¡Ay qué ruin!

3^a.

¡Qué apocado!

4^a.

¡Y qué grosero!

G^a.

Es que en dando mi dinero
pararé en Antón Martín.

Mas, si quieren pecunia,
a hilar aprendan,
que no huelga la calle
de las Hileras.

1^a.

Para irnos ¿qué calle
le daré lisonja?

(Por defuera
arriba)

G^a.

Con tan buen suzeso
por la de la Vitoria.

1^a.

Pues ya que al pedir
sorda está su bolsa,
cerremos el bayle
con aquesta troba:

2^a.

1^a.

Auditorio insigne,
sólo se os suplica
que no pase el baile
la calle de Silva.

2^a.

3^a.

4^a.

BAILE DE EL MAULERO

(Page. 71)

G². (Sale)

Todo el mundo es ya maulero,
y esto con tanta verdad
que del grande hasta el pequeño
todos viben de maular.
Entró uno a medio día
y con capa de amistad,
comer de gorra...; esta maula,
de capa y gorra será.
Quando me dize una dama
que voluntad me tendrá,
es maula, que mi dinero
es su última voluntad.
Maulas son unas tapadas
que andan por todo el lugar,
con las caras de azabache
y los mantos de chrystal.
Y yo soy también maulero,
que, a quien trae nezesidad,
vendo, a pesar de dinero,
lo que otros echan a mal.

Todos.

¿Cómo puede ser, maulero,
de un andrajo hazer dinero?
La yndustria con el trabajo
buelbe dinero un andrajo.

(Page. 72)

G².

1a.

Una dama no muy limpia
me embía a saber si habrá
para cierto rasgonzillo
de damasco algún retal.

G².

Si essa dama no es muy limpia,
asco de verla dará;
y si en ella ay dama y asco,
¿para qué lo anda a buscar?

1a.

Maulerito, dezís verdad,

G^a.

verdad,

Todos.

verdad,

1^a.

que si ella es la dama y el asco,
sobrado damasco en su casa tendrá.

2^a.

De un mozo que me visita,
mi fama tan rota está,
que e menester un retazo
del mismo paño si hay.

G².

La bendición de la Iglesia
es el paño que buscáis;
id al cura, que sólo él
le tiene y le puede dar.

2^a.

Maulerito, dezís verdad,

G².

verdad,

Todos. verdad,
2ª. porque sólo casándose (Pág. 73)
 puede sanar una fama que rota está.

1ª. (Sale) Yo sirvo a una viuda rica,
 y, por mi curiosidad,
 busco un pedazo de lama
 para una bolsa, no más.

Gª. Sólo para buestra bolsa,
 con achaques de comprar,
 tendréis pedazos de lama
 a quien vos se los sisáis.

1ª. Maulerito, decís verdad,
Gª. verdad,
Todos. verdad,
1ª. que las sisas con que hago mi bolsa,
 pedazos del ama, a quien sirvo, serán.

1ª. ¿Qué será, pues lo entendéis,
 para juntar el caudal,
 un real y otro real,
 andar juntos como veis,
 dando salticos los seis
 como pájaros en jaula? (Cruzados)

Gª. Essa es maula, y esa maula
 días ha que vos la sabéis. (Pág. 74)

2ª. ¿Qué será pedir las tres
 a un hombre poco y aprisa?

3ª. ¿Y en hachaque de hir a missa
 irme en cas del jinovés?

1ª. ¿Llamarme a solas Inés,
 y en visita Doña Clara, digo: Paula?

Gª. Essa es maula y essa maula
 días ha que vos la sabéis. (Corros)

1ª. No es en mí maula el tomar,
 sino agasajo cortés.

2ª. Ni rezivir yo, ynterés,
 sino por no porfiar...

3ª. Ni el pedir es saltear
 quando el dar es elección.

Gª. Símill y comparación
 una cosa y dos bocablos. (Bandas)

1ª. Yo veo mucho a una tía,
 no por mal sino por bien.

1ª. Yo rezo donde me ven,
 y no por hipocresía.

2ª. Yo murmuro por porfía,
 que no con otra yntención.

Gª. Digan aquesta razón,
 y atiendan, por vida mía;
 pues: visitar a la tía,
 mas no cada día...

BAILE ENTREMESADO DE LOS VALIENTES
SANCHO EL DEL CAMPILLO Y TALABERON

(Pág. 75)

Bern. Venga a ver a la cárcel
al dueño mío,
que aunque es desaliñado
está bien prendido.

Ju. Venga a ver a mi hombre
que no fue escaso,
que con solo una penca
le hizo un cardo.

Ber. De una plaza que hay baca,
dizen que es cierto
que gozará mi rufo
de un alto puesto.

Ju. Aunque /el gorgor/ hombre libre,
de lo aprensado,
en camelote de aguas
quedó mi guapo.

Talav. La patente, estando vibo, (Ruido den^a.)
es mía.

San. Yo he de cobrarla, (Pág. 76)
aunque después de muerto...

Tal. ¡Quita!

San. No es bien que entre camaradas,
y a saetazos...

Preso. ¡Teneos!

Tal. ¿A mí?, poco más que mandría...

Ber. ¡Tente, hijo!

Ju. ¡Sancho, tente!

Ber. ¡Bueno está...!

Tal. ¡Quita Bernarda!

Ju. ¿No ves que Juana está en medio?

San. No ay medio. ¡Apártate, Juana!

Ju. ¿Qué es esto?

Ber. ¿Qué ha sido aquesto?

Tal. Dirélo en breves palabras:
este hidalgo se casó,
y una donzellita honrrada
le dieron...

Preso. A mí, con ella
me dieron el golpe...

Tal. ¡Asquas!

Preso. Mas no fue el golpe mui recio,
que murió otro día.

San. ¡Cáscaras!

Tal. En fin: le achacan la muerte, (Pág. 77)
y como siempre, a Dios gracias,

San. cobro las patentes, quise
oy de este hidalgo cobrarla;
Sancho quiere, por estar
rematado a las gurrapas,
gozar de aquel privilegio
que trae sellado en la espalda;
dije que no, amostacéme,
esto ha sido y ¡santas pasquas!
Buelvo a dezir que yo tengo
patente y he de cobrarla.
Y no aí que andar en posturas,
que en mí es cosa rematada
que soy Sancho el del Campillo,
y aquí estoy y ¡santas pasquas!
Preso. Sosiégúense y la patente
pagaré de buena gana
a los dos.
San. Y brindaremos
a la salud de las marcas.
Tal. Ya está dejado, mas quiero
referirte mis hazañas.
San. Tú, que has sido un asesino
de dos (sic)
son las tuyas como el horno
del pandul, voces y nada.
Ber. Pedro de Talaverón
es mi guapo. Y /bonda/ y basta
para gozar privilegios
de Bernardo por Bernarda.
Tal. Yo soy el que quebranté
la cárcel de Salamanca,
y al visajo de Jerez
libré de la postrer ansia.
San. Braman todas tus pendencias;
han sido pintiparadas
a medias de pelo, que
todas en carreras paran.
Tal. Al Mulato, al Colado
gayán de papel de estraza,
porque en un corrillo un día
me mormuró a las espaldas,
por esto, al Coolado,
con la que traigo mediana,
le corté toda la flor
al cordobán de su cara.
¿Tú qué has echo? Habla, cuitado.
San. Yo, señor, no he hecho nada...
Tal. Perico, aquel hombre honrado
de los percheles de Málaga,
me embistió en la Torre Gorda;
Yo, con fuerza reservada,
le esperé, metí el /hataja/

(Pág. 78)

(Pág. 79)

y de las dos de la cara,
del primer pontoconazo
le apagué una luminaria.
¿Tú qué has hecho? Habla, pobrete.
San. Yo, señor, no hice nada...
Tal. Vinoso el de Talavera,
el de costumbres tan santas
que porque es poco azumbrarse
se arroba cada semana,
un saetazo le di
con la oja toledana
que a su pellejo bínoso
le aplicaron dos botanas.
¿Tú qué has hecho?
San. Ya le he dicho,
señor, que no he echo nada,
y lo que he echo, a pregones
lo ha publicado la fama,
y aunque sonaban los ecos
de esa voz a mis espaldas
nunca me vieron hazer
meneos ni zarabandas.
Ber. Háganse las amistades,
y, por mejor zelebrarlas,
metiéndolo a voces, yo,
con la ayuda de Juana,
en refranes cantaremos
los echos de Sancho.
Todos. Vaya.
Tal. Acomoden las personas
y affilense las gargantas.
San. Yo soy Sancho el de el Campillo,
Guzmán por lo temerario,
Guevara por lo ladrón,
y Mendoza por lo hurtado.
Ber. A qualquier pestillo entiende
aunque le hable más cerrado;
más vale saber que aber,
pues supo en hierro azertarlo.
Ju. Miró arrugado el caudal
de un mercader desquiziado.
Quien tiene tienda que atienda,
dijo, su caudal doblando.
San. Abizoróme la gura,
y, como no duerme el diablo,
saltó la liebre de adonde
no piensan, y en mí dio el salto.
Ber. Y como en su muladar
suele cantar qualquier gallo,
si es su muladar el potro,
que cantase no es milagro.

(Pág. 80)

(Pág. 81)

Ju. Y un día que amaneció
sin nubes, el cuerpo raso,
le echaron la ley auestas;
nadie fue en día claro.
San. Acompañado me sacan
por el paseo ordinario,
aunque más valiera solo
que no mal acompañado;
y aunque de balde me dieron
a traición doscientos granos,
dije al levantar la roncha:
siempre lo de valde es caro.
Ber. Dicen que perdió la honra (Pág. 82)
por ser tan aprovechado,
y es verdad, que honrra y provecho
nunca caben en un saco,
pues más mala y que se suena,
que dicen que ha forzado
dode cobrará el asiento
de (sic)

Todos. ¡Vitor!
Tal. ¡Mi Bernardo, vitor!, sí,
que dará la muerte a un santo
con el canto de su gracia.
Alcaide. ¿Aqueste es tiempo de fiestas?
San. Pues ésta es de las gritadas.
Sota. Digo...

Tal. Señor Sota-alcaide:
vuaced no hablará palabra
que no sea una sentencia.
¿Ay algo de nuevo?

Alc. Mandan
que os metan en la capilla.
Tal. Eso es darme sogá. Baya.
San. Compadre, sorba ese trago (Pág. 83)
y sople, porque abrasa.
Gan. Paciencia...

Tal. De hilo bamos
libre y sin costas. No es nada,
pues. Venga a darme consuelo.
Ber. ¿Quién, hijo?

Tal. El padre del alma.
Alc. ¿Sancho el del Campillo?

San. Malo...
Alc. El acuerdo...

Ju. ¡Ay, desdichada!
San. Mas ¿que se acuerda el acuerdo
de hombre sin acuerdo en nada?
Alc. Y en fin...

San. ¿Qué manda?
Alc. Que os metan
en la cadena que hoy marcha.

Tal. Compadre, sorba essa sopa
que va pasado... (sic)
+ Ju. (sic) Valor, pues tu llorar... Sancho...+ (sic)
Bernalda, ¿tú te desmayas?
Dios delante an de ver todos
que yo soy hombre de plaza
bailando... Aquestos trabajos (Pág. 84)
sólo en un credo se pasan.
Y porque allí se ha de ir limpio,
prevénme la ropa blanca.
Consuélate, por lo menos,
que por justicia, colgada
ha de quedar la persona
del hilo de la alabanza.
Si al despedirme llorando,
dizen que es cosa de mandrias,
sea cantado y bailado
el despedimiento. Salgan
todos los presos y presas.
Todos. Ya están aquí, camaradas.
Tal. Pues, ¡baya unas seguidillas,
y Christo en todos!
Todos. ¡Bayan!
Ber. Hombre de buena vida
es mi valiente,
pues se le ha revelado, ay, ay,
la hora en que muere.
Ju. A mi hombre le embía
la Sala al charco,
a que viba en el agua, ay, ay,
por lo pescado. (Pág. 85)
San. Demos fin, y deseemos
todos agora
que yo baia a galeras, ay, ay,
y él a la horca.

BAILE DE GILA Y PASQUAL

(Pág. 86)

(de Don Juan Vélez)

(Salen Gila y Pasqual)

- Pas. ¿Qué, al fin, Jileta, te vas
a Madrid? No me respondes
A mi fino amor?
- Ji. ¿Qué quieres?, si este valle y este monte,
esta aldea, estos zagales,
este prado y estas flores,
tienen para mí altivez,
Pasqual, muy poco horizonte.
- Pas. Donde ay gusto nada falta,
pues de él todo se compone.
- Ji. ¿Y donde no le hay?
- Pas. Lo esquivo
en qualquiera parte se esconde.
- Gi. Quando más se oculta quiere
que los aplausos le sobren,
que entre muchos despreciados
caben a más los rigores.
- Pas. ¿Y por qué gusta lo hermoso (Pág. 87)
tanto de la crueldad?
- Ji. Porque siempre lo yngrato y bello,
cuando se miran conformes,
temen que lo hagradezido
murmuren las presunciones.
- Pas. Siendo así, ¿por qué engañabas
mis amantes atenciones?
- Ji. Como tú eres del lugar,
el más galán, el más noble,
y, en fin, quien sólo pudiera
atreverse a mis favores,
el no aver por quién dejarte,
te mintió agrados entonces,
y assí me hallavan tus ruegos
nunca niebe y siempre bronze.
- Pas. ¡O, quién pudiera imitarte!,
mas la ausencia que dispones,
como tú eres la más linda,
aunque la razón se enoje,
por no aber por quién te olvide,
la habré de sentir al doble.
- Ji. Pues procura no sentirlo.
- Pas. Mirando tus sinrazones, (Pág. 88)
tan buen partido es, Jileta,
que puede ser que le tome.
- Ji. Pues dizes que soy hermosa,
deja que vaya a la corte,
que sólomente se hizieron

Pas. las fieras para los montes.
 Vete, y porque tus mudanzas
 también el baile las loque,
 (Canta) zagalejas del Tajo,
 venid a bailar que Jileta se ba,
 y no adonde más la quieran,
 sino de donde la quieren más.
 (Salen zagales y zagalas)
 Mús. Andar, andar, que Jileta se ba
 a mudar de lugares más que de lugar.
 1ª. ¿Qué? ¿Te bas, Jileta? (Trocan sa-
 Ji. Sí. liendo las
 2ª. ¿Y dejas a Pasqual? vandas)
 Gi. Goze
 de su libertad, rompiendo
 en mi ausencia las prisiones.
 3ª. Cadenas de amor, amiga,
 sólo el olvido las rompe. (Pág. 89)
 1ª. ¿Por qué dejas que se baya?
 Pas. ¿Ay modo de que lo estorve
 si porque quiere y no quiere,
 dize que se ba a la corte?
 2ª. Síguela.
 Pas. ¿Para qué, Antón?,
 que en cariño disconformes,
 en queriendo ser ingrata,
 también huye quien no corre.
 3ª. ¿Pues qué has de hazer?
 Pas. No morirme
 de que se baya o se torne,
 que no consuela una ausencia
 el que otra mayor escoge.
 1ª. Desídete de él, siquiera.
 Ji. Adiós, Pasqual...
 Pas. ¿Te bas? Oyes,
 di cómo quedamos. ¿Buenos?
 Ji. ¿Ya dé burlas me respondes?
 Pas. Es que se ha mudado el ayre,
 al ponerse de tus soles
 Y pues que te bas, zagalejos, a (sic) (Cantan)
 aunque huyas de mis finezas,
 (Bueitas y cruza y dos homb. y mugs. de por sí) deja, pues mi amor conoces, (Pág. 90) (Ynterpó-
 que estos consejos te cante lanse)
 antes que tu ausencia llore.
 A la corte bas, Jileta,
 que te llama Amor a cortes,
 donde hallará tu hermosura
 bastantes procuradores.
 Ji. Y es buena suerte
 si me conceden todo

lo que pidiera.

/Pas./ (De a 4) Sigue el cortesano aplauso (Bueitas en-
de los marqueses y condes; teras)
huye sólo del que fuere
Conde Claros con amores.

Ji. Con ricas telas,
sola es mi señoría
la de Benecia. (Por de dentro)

Pas. No admitas lindos que a un tiempo
quieren ser Venus y Adonis,
tamboriles de Cupido
a pura cinta y listones.

Ji. Bien es que tema
que el hábito me empaten (Pág. 91)
de la belleza. (Bandas)

Pas. No te pagues en tu vida
de escuderos de señores,
y apela a un canonicato
primero que sus raciones.

Ji. No duele un pobre
que sólomente pica
lo que no come. (Lo propio)

(Rep.) ¿Pasqual?

Pas. ¿Qué hay, Jileta?

Ji. ¿Oyes?

Pas. Bien entiendo.

Ji. (Canta) Puesto que me amabas,

Pas. (Canta) que te amaba, puesto...

Ji. Mira que me boy,

Pas. mira que me quedo.

Ji. ¿No lo sientes mucho?

Pas. Assí, assí lo siento... (Bueitas las
suyas)

Ji. Pienso que no lloras.

Pas. También yo lo pienso.

Ji. Puesto que me amabas,

Pas. que te amaba, puesto...

Ji. Mira que me boy,

Pas. mira que me quedo.

BAILE DE QUEDICO QUE DUELE

(Pág. 92)

- Salen 4. ¡Afuera, afuera, aparta,
 que aquesta cuadrilla
 se lleba la gala; (1)
- Otros 4. ¡Aparta, aparta, afuera, afuera,
 que aquesta cuadrilla
 la gala se lleba; (1)
- Bern. A desafiarnos salgo
 al que escuchara mi voz;
 si se precia de valiente, venga,
 que en el puesto estoy.

 Porque aqueste brío,
 con tanto donayre,
 no puede ninguno
 en el mundo igualarle. (1)
- Sim. Valga al diablo la rapaza
 con el brío que salió,
 sin mirar que está aquí un hombre
 que es como Dios le crió.
- Ber. ¡Ay qué donaire
 y qué cosa graciosa;
 el hombre lo dijo
 con su propia boca; (1)

 A los quatro que, en bailar,
 de azierto y gala blasonan,
 los quatro venzer queremos
 con mudanzas ingeniosas,

 que para un cruzado
 que hacemos ahora,
 los unos dan bueltas
 los otros cabriolas. (1)
- Sim. Acierto y gala, respondo
 que nada de esso me toca,
 pero no me han de llebar
 por esso de cabriolas,

 que bien que las tejo,
 que bien las lebanto...
- Ber. No son cabriolas.
- Sim. Sí no, serán saltos. (1)
- B. Tenga, pare, por su vida.
 ¿Sabe lo que aquí ha bailado?
- Sim. Yo no lo sé, pero sé,
 que no es por arte del diablo.

(Pág. 93)

que bien que las tejo,
que bien las lebanto.
Ber. No son cabriolas.
Sim. Si no serán saltos. (1)

Todos. No haya más, sean amigos.
Sim. Yo me doy por amigado, (Pág. 94)
mas no lo fuera tan presto
a no rogármelo tantos.

Ber. Mi mano es aquesta.
Sim. Y aquestos mis brazos.
Ya sé que son tuyos,
que no son prestados.

Ber. ¿Qué? ¿Tanto me quiere?
Sim. Escúchame un rato,
y porque lo entiendas,
dirélo cantado. (1)

Vibo penando,
y como no me pidas
tuío me llamo.

Ber. Quedito, que duele;
en pidiendo cotufas
no abrá quererte.
Si lo que se usa
no se ha de escusar,
antes que le pida
me tiene que dar.

Sim. Ay, quedito que duele;
darte quiero palabra
de bien quererte. (1)
Aunque el dar y el pedir, (Pág. 95)
no es cosa nueva,
a la mala constumbre
quebrar la pierna...

Ber. Ay, quedito, que duele;
en no haviendo pecunia,
no habrá quererle.

(1) Este signo indescifrable en el Ms.: *gfr a*

BAILE BURLESCO DEL CONDE CLAROS

(Pág. 96)

Músicos. Media noche era por filo,
los gallos querían cantar,
quando el conde, con amores,
no podía sosegar.
Aprisa pide el vestir,
aprisa pide el calzar,
diéranle una rica manga
que la infanta fue a labrar.
Rucio, rodado alazán,
que con el freno y la silla
bien valía una ciudad,
fuérase hacia los palacios
de Gondolera, ciudad
donde está la dicha infanta,
causa de todo su mal.
Al llegar a sus jardines,
por ellos la vio asomar
con sus dueñas y donzellas,
fablando de su amistad.

Inf. (Sale) ¿Qué hará haora mi conde,
cielos piadosos?
1ª. Etela por do viene
tu Juan Redondo.

(Pág. 97)

Con. Tenedme aqueste alazán.
1ª. ¿Qué hace aqueste majadero?
Inf. Apeóse el cavallero
la víspera de San Juan.

Mús. Después que hubieron fablado
de su amor hasta no más,
se sentaron los dos juntos
devajo de un naranjal.

Inf. De gozo bailando está
mi amor, por ver que le alcanzas.
Con. Si es baylar hacer mudanzas,
di que bien que bailarás.

Inf. Si el rey nos puede escuchar,
que nos oiga, tenga miedo.
Bailar quedo y bailar firme (sic)
es el segundo bailar.

Con. Ruido siento en el postigo.
Inf. ¿Quién puede ser a esta hora?
Mús. Que del muro de Zamora
ha salido un enemigo.

(Pág. 98)

Inf. ¿Quién es? Bolved a decillo.
Dueña. Hallí están de camarada...

Mús. Una dueña, entapizada
de caniquí y buraquillo.

Dueña. De avisar al rey doi traza (Apte)
de lo que hacen estos bobos.

Inf. Hallá bas, cómate lobos,
Juanilla la de la plaza.

1ª. Al rey ba aquella alma en pena.
Conde. ¿Por qué hace tal desatino?
Ynf. Por un hijo de vezino
que se llama Juan de Mena.

Con. Daréle con algo y rezio.
Ynf. Tente, que es manchar mi fama.
Con. Hombre que sin zelos ama
o no quiere bien o es necio.

Dueña. Berdades son declaradas,
señor, su culpa no ignores.

Rey. (Sale) ¡Ay, verdades que en amores
siempre fuisteis desgraciadas...!

Dueña. Mira qué quiere intentar
este conde sin dineros.

Rei. Asentado está Gaíferos (Pág. 99)
para las tablas jugar.

Con. ¿Qué haze entre aquellos lentiscos
el rey con la vista ayrada?

Inf. Mira, de Sierra Nevada,
crespos y erizados riscos.

Con. Que nos pescaron, te digo,
por esta dueña insolente.

Ynf. Mordido de una serpiente
se queja el rey Don Rodrigo.

Con. Huyamos a San Francisco,
que allí hallaremos apoyo.

Rey. ¿A dónde ba aquel arroyo
que se despeña de un risco?

Dueña. Yo ya a tu guarda he avisado.
Rey. Pues presto los cojeré.

Mús. Cercada está Santa Fee
por el uno y otro lado.

Rei. ¿Qué hazes aquí, hija querida?

Ynf. Yo no sé hablar en mi daño.

Rei. Dígaslo tú, el hermitaño,
que hazes la santa vida.

Con. Oy, lunes, la hablé cortés,
y la combidé a salchichas. (Pág. 100)

Ynf. Que el lunes, en las desdichas,
víspera de martes es.

Rey. ¿Qué en ella pudiste hallar
para hazerme este desaire?
Ynf. Valentía en el donaire
y donaire en el mirar.
Rey. ¿Pues qué emos de hazer ya?
Con. Que me la dejéis, os pido.
Rey. Quien como vos la ha tenido,
quien como vos la tendrá.
Con. Yo no he logrado su echizo.
Rey. ¿Pues quién le logró, babera?
Con. Anasco, (sic) el de Talavera,
aquel ydalgo postizo...
Rey. ¿Qué es lo que dizes, mozuelo?
Con. ¿Tú no me hurtaste la niña?
que otro bendimió la viña
en agraz, siendo majuelo.
Dueña. Pues ¿cómo aquí a verte vino
si no le engañó tu maña?
Ynf. Que hallá entre Yepes y Ocaña
me vio venir de camino. (Pág. 101)
Con. Pues si ella es la culpada,
yo ¿en qué su amor desmedro?
Rey. Que tú la tienes, Pedro,
la borrica preñada.
Con. Pues, ¿que me manda hazer la ley?
Rey. Castigar buestra malicia.
Mús. Sentóse a fazer justicia
de los agravios, el rey.
Rei. Pues quitó a mi hija la palma,
muera este pícaro intonso.
Todos. Don Alonso, Don Alonso,
Dios perdone la tu alma.
Con. ¿En efecto sentencióme?
Ynf. ¿Quién notificó la ley?
Rey. Secretario soy del rey,
y el rey, mi señor, mandóme.
Con. Bestidle aquí de color.
Rey. Pues ¿por qué me has enlutado?
El vestido del criado
dize quién es el señor.
Llevadle ya a degollar
para que al mundo dé ejemplo.
Inf. ¿Por qué le mandas matar? (Pág. 102)
Rey. Por ydolo de tu altar,
por ymagen de tu templo.

Con. Tu padre a morir me llama.
Ynf. ¿Qué aré yo lleno de amor?
Salid al campo, señor
bañen mis ojos la cama.

Con. Ya boy a quedar sin nombre
y a llorar este desdén.
Ynf. Hagan bien, por hazer bien
por el alma de este hombre.

Dueña. Ya al conde le degollaron.
Rey. Sin ruido se hizo la boda.
Ynf. Empero la noche toda
sin cesar clamorearon.

Dueña. Verle, aquí está degollado...
Ynf. ¿Quién, conde, te dio essa pena?
Con. Yo me estaba en /J/iromena,
que yo me la avía ganado.

Ynf. ¡Qué dulzes son tus despojos;
Rey. No es justo verle morir.
Ynf. Ya no les pienso pedir
más lágrimas a mis ojos.

Zelebremos su muerte
con siguidillas. (Solfa, mi, rre)
Con. Yo ayudadles prometo
de la otra vida. (Solfa, mi, rre)

Ynf. Tú eres, conde, mis ojos,
aunque te matan. (Solfa, mi, rre)
Con. ¿Quién ha visto sus ojos
a las espaldas? (Solfa, mi, rre)

Ynf. ¡Ay, degollado mío!,
¡que bien parezes! (Solfa, mi, rre)
Con. con tus torres y muros
y chapiteles. (Solfa, mi, rre)

Ynf. ¿Qué le pides al pueblo
porque perdone? (Solfa, mi, rre)
Con. Rábanos y lechugas
y alcaparrones. (Solfa, mi, rre)

BAILE DE LOS TRAGES

(Pág. 104)

G^a. (Sale) Yo soy imbentor de trajes,
que de las telas del tiempo,
porque se logre lo urtado,
bengo a vender usos nuevos.
Según fueren los dibujos
la nueva imbención ofrezco,
que el alma de la elección
ha de ser conforme al cuerpo.

Al ensayo de galas,
señores, vengan,
pues que es fiesta de gusto
dirán las muestras.

1^a. De las ondas de plata,
barquilla mía,
te arrojó la borrasca
pobre a la orilla.

¿De qué todo mi desgarró,
oiga, señor yngeniero,
podrá vestirse, que muestre
lo que soy por lo que prendo?

G^a. De tu cara vestirme,
bien puedes, niña,
que hávito con pestañas
es de rasilla.

(Pág. 105)

1^a. Yo alegre me caso el lunes,
y a mi esposa llebar quiero
vistas que diga mi suegra
la enamoro para hierno.

G^a. Marido que da vistas
teniendo suegra,
trueque los camelotes
en sempiternas.

2^a. Yja soy de Toledo,
y, aunque mui fina,
el tiempo me ha dejado
desguarnezida.

Mi galán mui miserable
y corcobado en extremo,
como él quiere que me vista
oy de pelo de camello.

G^a. Pues tan miserable
tu corcobado,
vístase él de camello,
tú, de peñasco.

2ª. Yo pido a una confitera,
y me ha pedido que luego,
para unas puntas de raso,
la lleve un dibujo fresco. (Pág. 106)

Gª. Hazer usted la muestra
puede en el raso,
pues su dama le ha hecho
sacabocados.

3ª. (Sale) Quando pido a mi jaque
que me dé telas,
todos los hormesíes
los buelve felpas.
Una guarnición de armiños
a mi alférez no le debo,
porque dize que en las pieles
nunca gastó su dinero.

Gª. Por traición se ha tenido
siempre en los nobles,
el rendir los soldados
las guarniciones.

3ª. (Sale) Calbo soy, porque mi dama
me ha pelado más que al tiempo,
y un ávito con trencillas
me pide la lleve luego.

Gª. El ávito en la calva
pintado lleva,
pues quedaste en la calle
de la encomienda. (Pág. 107)

4ª. (Sale) Todos mis /pasamanos/
sin ser hebreos,
por la ley se pasaron
al quemadero.

Mi galán, aunque lo hurte,
porque se mira sin medios,
me ofrezco su buena maña
un corte de terziopelo.

Gª. Si es que de rizo el corte
llega a tus manos,
él bendrá guarnecido
siendo raspado.

Todas. ¿Con qué echaremos telas
de lindo gusto?

Gª. Con ustedes, mis reinas;
anden al huso.

1ª. Ya las damas, por finas,
se ven sin puntas...

- /G^a/ ¿Qué importa si la gala (Pág. 108)
 se buelue en lunas?
- 2^a. Sin plata parezemos
 menos hermosas.
- G^a. Antes eran ustedes
 como unas onzas.
- Todas. Todas tendremos tristes
 carnestolendas,
 pues aunque haya roscones
 faltan ojuelas.
- G^a. Más finos los amantes
 serán sin duda,
 pues no bolverán, falsos,
 las herraduras.
- 1^a. y 2^a. El galán que pusiere los ojos
 en vernos bizarras
 y al huso vestidas,
 las pestañas quitémosle todas
 con los tomadillos
 y con las presillas.
- G^a. A la dama que alegre pidiera,
 tirana, a su amante
 que al huso la vista,
 del país en España se balga,
 pues goza abundante (Pág. 109)
 de la picardía.

BAILE DE LOS ESDRUJULOS

(Pág. 110)

Ber. No se ha de hazer esse baile.
Jusepe. ¿Qué tiene el bayle?
Ber. Ser malo.
Gero. Hagamos el de la escuela.
Ber. Es viejo y no es cortesano.
Jus. ¿Qué vaile quieres hazer
quando mañana empezamos
ya el de la noria?
Ber. Esa noria
los arcaduces quebrados
tiene ya de puro vieja.
Ger. Ba el del toro.
Ber. No hay alanos...
Hagamos el bayle nuevo,
que más vale en los teatros
que lo viejo aunque sea bueno,
lo nuevo aunque sea malo.
Jus. Bailemos lo que gustares.
Ber. La jácara nueva canto.

Músicos, músicos, músicos,
vaya un bailete a lo plástico,
y atención, que hay para el rústico
látigo, látigo, látigo.
Ursula, Ursula, Ursula
se fue al prado con un sátyro,
y quedó, al saberlo, Hipólito
pálido, pálido, pálido.
¡Pícara, pícara, pícara!,
dijo, y lewantó un báculo;
hízola gastar, colérico,
bálsamo, bálsamo, bálsamo.
Súpulo Málaga, súpulo,
un mulato que es mui aspero
que fue un tiempo de esta tórtola
pájaro, pájaro, pájaro.
Búscafe, tómale y sácale
al prado, y junto a unos álamos
dejó el suelo con su púrpura
trágico, trágico, trágico.
Rápanla a Ursula y pónenla
de la galera en el tránsito
donde está hilando solícita
cañamo, cañamo, cañamo.
Célebre, célebre, célebre
era yo por todo el ámbito
antes de darme en el círculo
tártago, tártago, tártago.
¿Cómo estás aquí?

(Pág. 111)

(Pág. 112)

Ber.

Juana. Trujéronme.
Ger. ¿Qué se hizo el pelo?
Juan. Boláronlo.
Juse. Cuéntanos cómo fue...
Juan. Oyganme,
que yo lo diré sin cántico:
Aquestos señores cónsules,
que son de la sala oráculo,
con mi pelo, sin ser quínola,
jugaron a cuatro y rápalo.
Ber. Pésame, Ursula, pésame,
porque estos señores clásicos
mondan zejas y no nísperos,
árbitros, árbitros, árbitros.
Jua. Matóle a Hipólito, Málaga,
y por aqueso mis párpagos (sic)
no se me enjugan de lágrimas.
Animo, ánimo, ánimo... (Pág. 113)
Sim. Cólera, cólera, cólera
fue, que el hombre no era plástico;
fue Hipólito un pobre /esguízaro/,
pánfilo, pánfilo, pánfilo.
Ber. Oye buecé, señor Málaga:
en dezir que era tan bárbaro
pudo usté hablar más político...
Sim. ¿Pues esto es hablar arábigo?
Todos. Cómo le dio muerte, quéntenos.
Sim. Vile, y por no dar escándalo
saqué de la cinta el pífano
y tiréle la de bámonos.
Todos. Díganos, díganos, díganos
la pendenzia sin preámbulos.
Sim. Oyganla, oyganla, oyganla.
Todos. Cántalo, cántalo, cántalo.
Sim. Métese, tírole, y fórmole
¡zasí, con la destreza, un ángulo,
y tubo en la hierva el último
tálamo, tálamo, tálamo.
Ber. Guárdese, guárdese, guárdese
no le encuentre el de Vicálbaro
porque era su amigo íntimo... (Pág. 114)
Sim. ¿Lázaro?
Ber. Lázaro, Lázaro.
Sim. Brígida, Brígida, Brígida,
yo no entiendo esse relámpago,
que esse hombre está hasta los tuétanos
guácharo, guácharo, guácharo.
Mor. Brígida, Brígida, Brígida,
¿quánto ba que a este fantástico
que le han de picar, en viéndome,
tábanos, tábanos, tábanos?
Oigame, Málaga, sígame...

Sim. Yo he quedado igual, ¡carámbano!
Mora. Y yo parezco en lo frígido
páramo, páramo, páramo;
mas, por amor de estas féminas,
es preziso el andar másculo.

Sim. Yo le temo, que es intrépido.
Mor. Yo le temo, que es un bárbaro.
Sim. Bézome, y áblole, y dígoles...
Mor. Bézome, dígolo, y háblolo,
que en los duelos es polftica
mostrarse los hombres ásperos.

Dígame, Málaga. Lléguese,
¿qué haré para el color pálido?
Sim. Beba usted agua de /Húmera/.
Mor. ¿No es mejor agua de pámpanos?
Venga usted en cas de Ursola,
que ay órganos.

Sim. Vamos, Lázaro,
mas no sea el órgano Móstoles,
que es malo para los váquidos.
Ber. Siganlos, siganlos, siganlos,
que como no son flemmáticos
pueden matarse coléricos,
bárbaros, bárbaros, bárbaros.
Sim. Rémoras, rémoras, rémoras,
fueron, mas, las manos dándonos,
haga amistad este vínculo
válido, válido, válido.

Bar. Báilese, báilese, báilese,
y si os da gusto este cántico,
en dándonos unos vítores,
bámonos, bámonos, bámonos.

(Pág. 115)

BAILE DE EL BOTICARIO

(Pág. 119)

Bot. (Sale) Boticario soy, señores,
y hallo en mi oficio venturas;
curo grandes y menores,
pero aunque vienen por curas
es con nombre de doctores.

1ª. El dar buenos magistrales
le vale buenos rebienenes, (sic)
con que gana muchos reales,
y aunque los tiene de bienes...

Bot. Que a algunos causo desvelo,
por haf se ha publicado;
mas con lo que me consuelo
es que si les doi enfado
con lo que machaco, muelo...

Mas, a los que me buscan,
siempre socorro,
porque quanto yo vendo
es para todos.

Mugr. 1ª. Y quien más le visita
(Sale) (sic) suelen ser damas,
porque luego se quedan
entre la zarza.

¡Ay!, seó boticario,
no sea temerario,
sino calle y venda,
que al que sana le cuesta la vida,
y si alguien se muere,
sólo es por su hazienda.

(Pág. 120)

1ª. (Sale) ¿Qué haré yo con una dama
que la hizo mal un scorbete,
y por heber limonada
está haora que se muere?

Bot. Traiga essa dama luego
a mi botica,
que yo la daré en ella
buenas bebidas.

1ª. Porque su sed mitigue,
usted la traiga,
que sólo él es quien tiene
mejores aguas.

Muj. 2ª. ¿Qué haré yo con un galán
miserable por extremo,
que me galantea llorando,
pero nunca haze pucheros?

(Bualtas
con la
suya).

- Bot. Déle, señora, huibarbo (sic)
si esso procura,
que con este remedio
verá si purga.
- 1^a. Y si éste, por haora,
no hiziere al caso,
el unguento amarillo
le irá chupando.
- 2^a. (Sale) ¿Quiere suted dar un remedio (Pág. 121)
que me libre de una tuerta,
que yo, aunque a ciegas la mire,
nunca puedo ver a ciegas?
- 1^a. Si quiere ber que bea
bien essa dama,
póngase usted en los ojos
unto de rana.
- Bot. Y si esso no aprovecharé,
aqueste récipe es bueno:
tribue aurei uncias quinque
et quinque alias argenti...
- 2^a. Digo, ¿y esso qué valdrá,
por si acaso puedo hazerlo?
- Bot. Ochenta reales de a ocho.
- 1^a. Y cinco antes más que menos.
- 2^a. Pues busque allá quien la cure,
porque yo haora no puedo.
- Bot. Sólo assí podrá tener
con el remedio, remedio.
- 2^a. Es rica y asu costa
quiero curarla,
aunque está por haora
muy alcanzada.
- 1^a. El es más pobre, (Pág. 122)
pues su moneda no para ni corre.
- Bot. Yo soy más pobre que todos,
porque mi hazienda la más está en polvos.
- 3^a. (Sale) Yo tengo un galán que es
muy preziado de la oja,
¿cómo aré que este valiente
me dé para el pelo haora?
- Bot. Para el pelo no le pidas,
porque andas en esso, boba,
y él dará azeite de mata
por dar azeite de mosca.
- 3^a. Por aquezas razones
mi industria save
huir como una onza
si viene a darme. (De a 3)
(De a 4)

- 3^a. (Sale) Una roma me persigue
de quien librarme me importa,
y assi, quisiera un remedio...
- Bot. Tenga, por su vida, oiga:
¿puedo yo desde Madrid
dar remedios para Roma?
- 3^a. Sí señor, que no es badado.
- Bot. Pues va de remedio haora: (Pág. 123)
- Llébela un encerado
de cosas varias,
y adornará con esso
sus dos ventanas.
- 1^a. Haga lo que le dizen,
que es clara cosa
que se suele hallar ganga
con una roma.
- Bot. Ya con estos remedios
pueden curarse,
pues son de la botica
los más cordiales. (Medios cru-
zados con -
buelta)
- 1^a. ¿Cómo asegura el bayle
que no le silven?
- Bot. Dejando hipotecadas
muchas raíces. (Bandas)
- 1^a. Y con esto el saynete,
si es que hagrada,
será como sacado
por alquitara.
- Bot. Y esta es la vez primera,
si no te silvan,
que ha salido algo bueno
de la botica. (Por defuera)

BAILE DE LA RUBILLA.- 2ª PARTE

(Pág. 131)

Mús. Atención, señores crudos.
Oiganse, señoras hembras,
que queremos, del Zurdillo,
cantar algunas destrezas.

1ª. El tiene poco de savio
en ignorar mill materias,
y assí, en qualquier obra suya,
hallarán una sentencia.

2ª. Sin saverse, muchos urtos
a encubierto su cautela,
y hasta la muerte le viene
también debajo de cuerda.

1ª. El confessó en el tormento
mill hazañas encubiertas,
y como cosas perdidas
oy pregonarlas intenta.

2ª. Los más ocultos doblones
supo de ellos su destreza,
que con ser plebeyo quiso
ser hombre de armas y letras.

1ª. El hurto del garitero
haze en la causa gran fuerza,
y siendo todo barato,
miren qué caro le cuesta.

2ª. Miren cómo le preguntan
y hablar palabra no acierta,
con ser un hombre que tiene
en la uña las respuestas.

(Pág. 132)

Zurd. Apláquese furia tanta (sic)
y miren cómo me lleban,
que no he cantado y me prueban
ya los pasos de garganta.

Alcal. Tómenle la confesión,
que le han de sacar mañana...

Zur. ¿Saben sí yo tengo gana
de tanta resolución?

Escr. Calle, y responda pasito
a lo que le preguntare...

/ / Mas diga, ¿qué es eso escrito?

Escr. Es el ynterrogatorio...

(Pág. 133)

Lo que ha de hazer es callar
y dejarse preguntar.

Zur. ¡Jentil sarta de abalorio!

Escr. Primeramente, ¿él no está
azotado por ladrón?

Zur. Essa es una provisión
que está respaldada ya.

Escr. ¿El no hurtó a los zamoranos
la ropa por los postigos?
Zurd. Yo en mí abono diez testigos
le presentaré en las manos;
y en premio de acciones claras,
aquí por esas cosillas,
para un jugón sin faldillas
me sacaron doce varas.
Y la sinrazón me haoga,
que es mucho el desembarazo,
y porque no me amostazo
quieren irme dando sogas.

Escr. ¿Pues él mereze otros trastos?
Zur. Tenga, escriba, con más pausa,
porque ban en essa causa
muchísimos garabatos.

Escr. Vos ya tenéis echas tantas (Pág. 134)
que merezéis un gran puesto,
y aunque os arrojen del puesto
tendréis muchos a las plantas.

Alc. ¿Y no es causa de las graves
el hurto del mercader?
Zur. Eso ¿quién lo pudo ver,
lindo manojo de llabes?

Escr. Quien supo, con maña diestra,
dar el punto a la justicia
de que a una llabe maestra
hizo, siendo ella novicia...

Zur. Aquesa es falsa malicia,
que yo sé que an de mandar
que me baya a pasear
y que me han de hazer justicia.

Escr. Vos estáis ya despachado
y allí tenéis las pobretas,
que como os sacan por puntos
quieren veros de carrera.

Zur. ¿La Rubilla es que mis ojos
te miran otra vez suelta?

1ª. ¿Y que a ti te mire preso?
¿Es hora de salir fuera?

Zur. Sí, mañana, Dios queriendo, (Pág. 135)
a dar a Madrid la buelta,
no más que en anocheziendo
me han de llevar a la iglesia...
¿Que ay de cosas que te ha escrito
tu amiga la tabernera?

1ª. ¿Qué? ¿Quieres oyr la carta?

Zur. Sí. Dila al pie de la letra.

- Los dos. Atiendan y escuchen
a esta respuesta,
porque aunque ai otra escrita
esta es la cierta.
¿Quién me la lleba
la jácara nueba?
- 1ª. La tabernera que ha oydo
de la Rubilla la letra,
en puridad la responde
a medida de su ciencia.
- 2ª. Presa estoy, amiga mía,
porque sin ser calzetera,
supe sacar de este oficio
el saber menguar las medias.
- 1ª. No sé que causa emos dado
a dos ciegos y un poeta,
siendo nosotras tan libres,
para que los tres nos vendan...
- 2ª. El que el pelo te quitasen
es justo que lo agradezcas,
porque con esso se escusan
de sacarte por la ebra.
- 1ª. No importa que hilar te manden
porque crezca la madeja,
que lo que una mujer hila
esso tiene más de cuerda.
- 2ª. Y así sufrir y callar,
pues es mayor mi tormenta,
que a mí me cogió por agua
y a tí te cogió por tierra.
- 1ª. Que Dios me deje hazer cosas,
me dizes en tu rezeta,
mas ya veo que las dos
las emos hallado hechas.
- 2ª. Si en Venecia he de fundarlas,
suplícote que las veas,
pues para la embarcación
no te falta la galera.
- 1ª. Que mañana me hechan, dicen;
pero lo que me desvela
es que salga aperzevida
quien está siempre dispuesta.
- 2ª. Si en camelote de aguas
visto al bino, es porque vean
que yo no le traigo en carnes
aunque él en cueros se quede.
- Uno. ¡Salga afuera el seor Zurdillo!
- Las dos. ¡Ay Jesús, qué buena nueba!
- Zur. Yo escusara la salida,
porque es a caballo, reynas,
y el salir cobre un pollino
lo he de tener por afrenta.

(Pág. 136)

(Pág. 137)

1ª. ¿No ay remedio?
Zur. No hai remedio,
pues an dado orden espresa
para quitarme la habla
o que quiera o que no quiera,
demás que están los señores
conmigo, de tal manera,
que pienso que he de tener
haogada la sentencia...
1ª. ¡Ay, Zurdillo de mi vida!
Zur. No llore, pese a mi flema, (Pág. 138)
que aunque esté la muerte al ojo,
la he de sacar tanta lengua.
Escr. ¡Albrizias, amigo Zurdo!,
que bolbéis a las galeras
porque hai mill asientos bacos,
y ¡por Dios!, que no me pesa.
Zur. ¿Es verdad?
Escr. Sí, por mi vida.
Zur. Poco os estimo la nueba,
que, muriendo yo en el ayre,
se beían mis lijerezas.
1ª. Pues, sea a tu libertad:
baya de bayle y de fiesta.
Tiene el Zurdillo en todo
fortuna tanta,
que por la voz del pueblo
lleba la palma.
2ª. Teniendo buena vista,
todos sabemos
que sin ser mozo torpe
siempre anda a tienta. (Dos corros)
Zur. Siempre hazen confesarme
por mandamientos,
y es callar un pecado
gran sacrilegio.

BAILE CANTADO PARA BAILAR

(Pág. 145)

Mús. Ruede la bola. (Bajar)

Baya un baillete
que a la española
Francia promete.

Ber. De una lindura
soy el Apeles.
Ba de pintura:
vengan pinzeles.

(De dentro)

2ª. Son sus ojuelos
claras estrellas
que hasta los cielos
luzen por ellas.

(Telar)

Ber. Su frente lisa,
de márfil bello,
con el sol frisa
de su cabello.

2ª. Trenzas le hizo
que por castañas
peinó el erizo
de sus pestañas.

(Esquinas fue-
ra y cruzado)

Ber. Mejillas leves,
sin artificio,
son rosas nieves
que arden de vicio.

(Pág. 146)
(Bueitas tro-
cadas en las
esquinas y -
cruzados)

2ª. Que las que nazen
despinzeladas,
su papel hazen
los de Granada.

(Bandas hur-
tadas)

Ber. Sus labios rinden
que no los pidan:
o no combiden
o no despidan.

(Ejes)

2ª. Cristal: su pecho
que amor no toca,
que ella le ha echo
christal de roca.

(En redondo)

Ber. Mas no aseguro
su fortaleza
si un belo es muro
de su belleza.

(Corros en-
contrados)

2ª. Por oy Diana
cubra su cielo;
buelvan mañana,
correrá el belo.

(Quadro trocando los 4 -
puestos las esquinas)

BAILE DEL PERO PANDO

(Pág. 171)

Todos. Qué taymada queda Menga
y qué tierno parte Bras;
ella: falsa en el sentir,
y él: amante en el llorar.
Sale Bras de la cabaña...
pero ¿qué viene a importar
que Bras se baya o se benga,
si consigo lleba el mal?

G^a. Quédate, Menga del diablo,
que no me has de ver jamás.

G^a. Bras, ¿te vas para bolver?

G^a. Boyme para no tornar.

G^a. ¿Qué ocasión te he dado? (Buelta ca-
da uno con
la suya)

G^a. Muchas,
y no os queréis emmendar.

G^a. ¿En qué he errado?

G^a. En no quererme.

G^a. Mucho os quiero.

G^a. No hazéis tal. (Desecha)

G^a. Yo ando bien...

G^a. No andáis, por cierto...

G^a. Pues ¿por qué?

G^a. Porque andáis mal (Pág. 172)

1^a. con buestro Bras, y sé, Menga,
del pie del que cogeáis... (Caramancheles)

G^a. Bras, ¿qué es esto?

G^a. No sé nada.

1^a. Dezidlo, Menga.

G^a. Callad
bondad lo que ya se sabe
de los dos en el lugar.
¿Ay mocho que no cante
de Bras y Menga el cantar,
de si Bras se ba o se viene,
de si se viene o se va? (Bandas)

1^a. Si vos, Bras, sois cosquilloso
y por no más un pensar
os salís de la cabaña,
¿no veis que en balde os quejáis?

G^a. Si me quejo en balde o no,
sólo Dios lo ha de juzgar.
Dígalo ella.

G^a. Callar quiero.

G^a. Bien tenéis por qué callar... (Desechas)

G^a. Prega a Dios que aquí me caiga
en aqueste suelo...

G^a. Ya...

No juréis, porque sos hembra
mui záfíl de redibar.

1ª. Aganse estas amistades.
Ga. Hechas por mí siempre están.
1ª. ¿Y por vos?
Ga. Por mí también...
1ª. si me llegan a rogar.
Yo os lo ruego.
Todos. Y todos.
Ga. No ruegen más.
1ª. Cántese algo de donayre,
de gusto y de variedad.
Todos. Cántese algo, cántese algo.
Ga. Yo lo tengo de empezar.
Ga. Empezadlo, y sea, Menga,
de Pero Pando el cantar. (En ala)
Ga. Pero Pando, Pero Pando,
cuando la mar passó,
marabíllome, maravíllome
cómo no, cómo no se haogó. (Lebas)
Passó el mar en dos delfines
que tiraban seis rozines,
y bailava los matachines
que un congrejo les tocó
con trescientos palanquines
y al son de seis mill clarines. (Pág. 174)
Ga. Maravóllome cómo no se haogó. (Desechas)
Ga. Cassó con una donzella...
Ga. Maravíllome,
que fuese donzella ella.
Ga. Maravíllome.
Ga. Seis mill hijos tubo en ella...
Ga. Maravíllome.
Ga. Y fue tan grande su estrella
que de un parto los parió.
Ga. Maravíllome
Los dos. cómo no se haogó, se haogó.

BAILE DE LAS PUERTAS DE MADRID

(Pág. 185)

- Personas -

El G ^a .	Mug. 3 ^a .	Hom. 3 ^a .
Mug. 1 ^a .	Hom. 1 ^a .	Mug. 4 ^a .
Mug. 2 ^a .	Hom. 2 ^a .	Hom. 4 ^a .

G^a. Pues, de las calles y casas
y de las fuentes risueñas,
ha visto la corte bayles,
benga a hazer el de las puertas.

Assí, a mis voces salgan
las puertas listas,
porque tenga mi bayle
buena salida.

1^a. La Puerta soy de Alcalá,
hermitaña de la Legua,
pues junto al Retiro estoy
haziendo mi penitencia.

1^a. De Santa Bárbara soy
la Puerta, que la festeja,
y para dar verdes tengo
una calle de Hortaleza.

G^a. Con solas esperanzas
nada se venze,
no de cosas futuras
sino presentes.

(Pág. 186) (Cruzado)

2^a. Yo soy la Puerta del Sol,
hermosa como yo mesma,
y assí, que me ferie quiero
una gala que sea buena.

2^a. Yo soy la Puerta Cerrada,
conque de pedirme no hazierta,
que aunque me sobre el metal
me falta la Moneda.

G^a. Con el adagio puede
de él despícarse:
si esta puerta se cierra,
cientos se habren.

(Corro y buel-
tas)

3^a. De la Vega soy, señores,
la Puerta, si ay quien lo crea;
aunque se haze cuesta arriva
ver una verdad tan cierta.

3^a. Yo soy la Puerta de Moros
y no me estiman las embras
por viejo, que mi memoria
del rey Perico se hacuerda.

- G^a. Sin ser galán, las damas
an de estimarlo,
pues jentiles no quieren
sino paganos.
- 3^a. Aunque me dé, si es moro,
no he de estimarlo,
que a espulgar, ir no quiere
mi amor un galpo. (Pág. 187)
- 1^a. Y en su gracia las moras
es bien que caigan,
pues solimán les haze
tan buenas caras. (Cruzado)
- 4^a. Yo soy de Guadalajara
bien conozida la Puerta,
y ando buscando un valiente
que me rompa quanto tenga.
- 4^a. La Puerta soy de Toledo
en quien está la brabeza,
porque tengo el matadero
ya tomado por mi quenta.
- G^a. Ya valiente ha topado,
pero le advierto
el que, en dándole, diga:
adiós Toledo.
- 2^a. Por galán es muy cierto
que la enamore,
pues que por sus entradas
tiene buen porte. (Vandas)
- 1^a. El que las demás puertas
aquí no salgan,
no es mucho, porque todas
tienen sus guardas.
- 2^a. La de Foncarral dize
no sale un paso,
porque se halla muy cerca
del Noviciado. (Pág. 188)
- 3^a. De Segovia la Puerta
dezir he oydo
que vibe bien teniendo
muchos registros.
- G^a. La de Lavapiés anda
con mill temores,
porque tiene a la espalda
los zurradores. (Desechas)
- 4^a. La de los Agustinos
es bien no salga,
pues por lo recoleto

- anda descalza.
- 2^a. La de Atocha parece,
y es cosa zierta,
que al hospital la echaron
o a la galera. (Corros)
- 1^a. La de las Maravillas
está temblando,
porque vive la pobre
entre gitanos.
- 3^a. Que pañales las puertas
tengan, no importe,
que son quien las destruye
los metedores. (Buelta en cruz)
- 6^a. Y por fin, de las Puertas
el bayle encarga
que el autor en él tenga
buenas entradas. (Pág. 189)
- 1^a. Y de limosna un vítor
se no conzeda,
- 3^a. puesto que le pedimos
- Todos. de puerta en puerta. (Corro gran-
de y acabar)

BAILE DE DAMAS Y GALANES

(Pág. 190)

G^a. A echar damas y galanes
de parte del amor vengo,
que entre Pasquas y entre Reyes
es muy común este juego.
Aquí el caer con qualquiera
no es libiandad ni tropiezo,
que el caer en qualquier cosa
es propiedad de discretos.

Y assí, si los galanes
buscasen damas,
bengan a mi sombrero,
podrán hallarlas.

1^a. Un valiente que me estime
es lo que mi amor desea.

G^a. Jente que nunca se rinde
¿cómo quiere que la quiera?

Un oterrero, por suerte,
le toca, amiga,
que es valiente, pues vemos
él que echa chispas.

1^a. Pues si liberal fuese
y a darme passa,
vendrá a ser agua todo,
mas de zerrajas.

(Pág. 191)

1^a. Una muger que able bien,
le ruego que me prevenga.

G^a. Pídala como una rosa
para que buen pico tenga.

Una ciega le sale
que sé que es linda.

1^a. Nunca es buena quine tiene
tan mala vista.

G^a. Dize bien; que, aunque es bella,
será gran falta
ver la flor de su vista
tan deshojada.

2^a. Yo con valientes no como...
Un asentista quisiera.

G^a. A quien rompa, quiera usted,
y nunca estime a quien quiebra.

Un tabernero tiene
que es noble oficio,
pues a todos el agua
los haze limpios.

- 2^a. Calle, no me le miente
que me da susto. (Pág. 192)
¿quiere que aqueste hombre
me aque los gustos?
- 2^a. No me busque usted mujeres
que niñas sólo me halegran.
- G^a. Pues si las quiere en mantillas,
las gorronas apetezca.
- Una flaca le sale
que es un portento.
- 2^a. A otro perro se baya
con esse hueso.
- G^a. Pues si dize que es hueso
toda essa niña,
también pueda servirle
para reliquia.
- 3^a. Un logrero usted me saque,
porque sólo a darme atiende.
- G^a. No pida a quien, aunque ladre,
no le muerde la conciencia.
- Un poeta le toca
que escribir sabe.
- 3^a. No quiero hombre que gaste
tantos romances.
- G^a. Son los versos muchachos (Pág. 193)
de la doctrina,
que a mamar los dan unos
y otros los crían.
- 3^a. Mi gusto sólo apeteze
una muger que me entienda.
- G^a. Si es que una sorda no es,
pienso que lo hará qualquiera.
- Una vieja le sale
si le da gusto.
- 3^a. No me hable de cosas
del otro mundo.
- G^a. Si una muger de días
por loca enfada,
busque damas presentes,
mas no pasadas.
- 1^a. A echar buelba galanes
que buenos sean.
- G^a. Si no contentan éstos
ande la rueda. (Corro)
- Un barbero le sale...
- 1^a. Yo aque se escojo,

que es fuerza que esté rico
quien rapa a todos.

(Pág. 194)

1ª. Corcobada la quiero.
Gª. Eso me agrada,
que es dama a quien no tiene
que hazer espaldas.

(Bueltas)

2ª. Un galán quisiera
bodegonero.
Gª. Haze bien, porque es hombre
de mucho seso.

2ª. A un albañil estimo.
Gª. Y esso le importa,
que essa jente hazer sabe
muy buenas obras.

2ª. Una muda prebenga.
Gª. Eso me gusta,
pues pedir nunca puede
dama que es muda.

(Fuera y dentro)

3ª. Un dorador quisiera
por jente docta.
Gª. Bueno es, que cualquier hieirro
siempre le dora.

3ª. Una dama pequeña,
que busque espero.
Gª. Sí haré, pues alcanzarla
podremos presto.

(Pág. 195)

(Por de dentro)

1ª. Y aquí da fin el baile.
Sí bueno fuere
sólo aqueso su dueño
tendrá por suerte.

Gª. Con el bayle han cumplido
bien estas niñas,
pues tiene cada una
su zedulilla.

BAILE DEL CHOCOLATERO

(Pág. 196)

- G^a. (Sale) Yo soy un chocolatero,
y tan bagamundo he andado
que quando trabajo más
estoy mano sobre mano.
A alegrar, señores míos,
me han traído a aquestos patios,
y el primero soy que muele
y quiere dar gusto a tantos.
Labrar chocolate intento,
ya que, por lo sazonado,
en las salas tiene asiento
y también en los estrados.
El mequetrefe de el gusto
le llaman los cortesanos,
pues que por lo entremetido
se mira tan encajado.
Y aquí, mis molenderos,
salgan y muelan
el maíz y el azúcar
con la canela.
- 1^a. ¡Ay zurra, ay zurra
que zurra y andallo!,
que todo quanto muelo
boy machacando.
¡Ay dale, dale que dale, que dale!, (Pág. 197)
que no ai más lindo gustillo
que el del chocolate.
- 2^a. Aunque no sea mui malo,
que miren y oigan,
andar siempre debemos
de boca en boca.
- Todos. ¡Ay dale, dale que dale, dale que dale!,
que no hay más lindo gustillo
que el del chocolate.
- 1^a. ¡Ai, señor chocolatero
yo me hallo sin una blanca.
- G^a. Aunque usted tubiera dos,
es moneda que no pasa.
- 1^a. Un poco de chocolate
quiero llebarme.
- G^a. ¡Qué gracia!,
pues ¿por qué?
- 1^a. Porque me dicen
que no hai cosa más tomada.
- G^a. Es verdad que se toma,
señora mía,

mas no en postura recta
sino enbebida.

1ª. Vea si hazer esse hurto
 mofina sale,
 que no es de garapiña
 mi chocolate.

(Bueltas)

Galán. Un chocolate muy triste
 dé, dé ustes para una niña,
 pues nunca en el chocolate
 pareze bien la alegría.

(Pág. 198)

Gª. Vea aquí usted esto, que es
 arto bueno y sin malicia.

Galán. Quiérola más oloroso
 y esto no huele una pizca.

Gª. Sin duda no ha reparado
 que se lo doy en pastillas.

Galán. Muchísimo maíz tiene...

Gª. No lo vio en toda su vida.

Galán. O yo no lo entiendo o sabe
 bien al peso de la harina...

Gª. Sí, es porque el chocolate
 ya se husa tanto;
 aunque común parece
 no es hordinario.

1ª. Es que en essas lecciones
 las damas siempre
 saben el chocolate
 que se le beben.

(Cruzado)

2ª. ¿Tiene usted unas pastillas?

Gª. Sí señora. Harto bizarras.

2ª. Veamos. Tienen poco azúcar,
 son chicas, no valen nada...
 Deme de otras mejores.

Gª. Mire usted si ha de llebarlas,
 que aunque parecen ligeras
 pronto las verá pesadas.

2ª. Sí señor; pues ¿a qué vengo?
 Sólamete a salir arta
 de chocolate.

(Pág. 199)

Gª. Aquí ay otras;
 mire si son buenas...

2ª. ¿Cáscaras;

Gª. De cacao son todas...

2ª. No,
 Si no fueran de naranja...

Gª. ¿No lo entiende?

2ª. No lo entiendo.
 Oyga lo que mi voz le habla:
 siendo yo costurera,

- cosa es prezisa
conozer el buen gusto
de las baynillas.
- G^a. Con ésta, el chocolate
gran venta tiene,
pues si no le mormura
ya nos le muérde. (Corro)
- Galán 2^a. Señor, aunque el chocolate
tomo, no me haze provecho,
porque es un fuego en verano
y es muy caliente en hibierno.
Y assí, quisiera saber
para qué achaques es bueno.
- G^a. Ya que me lo ha preguntado
yo se lo diré bien presto:
Sepa que el chocolate (Pág. 200)
le toman muchos
por burla, que dispensa
de los ayunos.
- 1^a. Y con ser caloroso
en los estrados,
no ay mayor friolera
por el verano. (Bueeltas)
- G^a. Oy para el auditorio
hazerle quiero,
y prevendrán las tohallas
los rendimientos. (Esquinas y
bueeltas)
- 1^a. Con esso el chocolate
tendrá gran gloria,
pues assí las pastillas
serán de boca.
- 2^a. Y con esto pretendo
que el baile passe,
pues su autor os regala
con chocolate.
- G^a. Bien será despedirnos
todos conformes,
antes que desde el patio
no nos lo soplen.

BAILE DE LA PLAZUELA DE SANTA CRUZ

(Pág. 201)

1ª. (Sale)

Plazuela de Santa Cruz,
yo no sé quién no te embidia,
pues en tan corta distancia
encierras una provincia.
En tu distrito admirable
bibe la gente ymberniza,
mui mala para palacio
por estar siempre encogida.
Baldeyglesias está enfrente,
tierra de muertos amiga,
donde tratan y contratan
los niños de la doctrina.
Avitan los veraniegos
la ysla de la Florida,
adonde la flor del berro
buscan las damas baldías.
En la villa del Pesar
son las fruteras vecinas,
donde le pesa a quien compra
que no le pesen sus libras.
En el lugar de Almonedas
tengo mi asiento y mi silla,
donde las cosas ajenas
me sustentan como mías.

(Pág. 202)

Al almoneda, al almoneda,
donde doy a quien las quiera,
por sus queridos y amados
dineros, mis caras prendas.

2ª.

¿Tiene, acaso, almonedera,
cañamazo por labrar?

1ª.

Entre ella y su marido
si ba buscando, hallará.

2ª.

Mentira.

1ª.

Verdad.

2ª.

Mentira.

1ª.

Verdad

que ella, en lo ligero, es cañamo;
mazo, él; pesado en el dar.

2ª.

¿Por dónde, mozita, se ha de labrar?

1ª.

Por encima de un tronco,
de un sauce, de un palo,
de un pino, de un seco nogal.

3ª.

¿Un jubón y una basquilla
de terciopelo tendrá?

1ª.

Quien tiene casero y tiempo,
essas cossas halla mal.

3ª.

Mentira.

1ª.

Verdad.

- 3^a. Mentira. (Pág. 203)
 1^a. Verdad,
 porque el terzio se le llega
 cuando el pelo se le ba.
 3^a. ¿Por dónde el casero
 y el tiempo han?
 1^a. Por encima de un soplo,
 de un viento, de un áthomo,
 un punto, un entra, un sal.
 4^a. Para un hombre desbocado
 busco un freno si le hay.
 1^a. En qualquiera cárzel nueba,
 por justicia os le darán.
 4^a. Mantira.
 1^a. Verdad.
 4^a. Mentira.
 1^a. Verdad,
 porque un mes de calabozo
 ¿qué lengua no enfrenará?
 4^a. ¿Por dónde ese freno se ha de alcanzar?
 1^a. Por encima de un pliego,
 una pluma, /un otro/, un testigo,
 una queja y un ¡ay!
 1^a. Para una moza que tengo, (Pág. 204)
 ¿una manta bieja habrá?
 1^a. ¿No más una vieja y manta?
 ¿En qué pueblo no lo hay?
 1^a. Mentira.
 1^a. Verdad.
 1^a. Mentira.
 1^a. Verdad,
 y si acaso os la batanan,
 como nueva os la pondrán.
 1^a. ¿Por dónde a la vieja bastanarán?
 1^a. Por enzima de un burro, un verdugo,
 una espalda, una penca,
 un pega y un zas.
 G^a. ¿Un sombrero habrá que sea
 de hechura particular?
 1^a. Poco necesita de esse
 quien es gorra unibersal.
 G^a. Mentira.
 1^a. Verdad.
 G^a. Mentira.
 1^a. Verdad;
 hablen mesas y comedias
 que ha gozado sin pagar.
 G^a. ¿Por dónde essa gorra se ha de alcanzar? (Pág. 205)
 1^a. Por encima de un susto, de un gusto,
 de un pruebe, de un llebe,
 de un entra, de un sal.

G^a. Aquí, para entre los dos,
yo vengo a casarme. Pero...
1^a. Pero ¿qué?
G^a. Dezirlo quiero...
1^a. Pero ¿qué?
G^a. Pero con vos.
1^a. Casar, casar, casar, casar,
suena bien y sabe mal.
G^a. Desde Yndias vengo por ti, (Cruzado)
¿y assí me pagas mi afán?
1^a. Oiga, amigo, este refrán
que se hizo para aquí:
Quien lejos se ba a casar, (Bandas)
o el cuitado ba engañado
o el taimado ba a engañar.
G^a. Yo por la mosca te quiero.
1^a. Yo, bobo, porque lo entiendas:
mugeres de muchas prendas
pero de poco dinero...
G^a. Nobia pobre y nada fea
désela Dios a quien la desea.
1^a. Nobia sin entendimiento
no le dé Dios a nadie (De adentro)
tan gran tormento.
G^a. Yo me boy a mis Yndias.
1^a. Yo a mi almoneda.
Todos. Y nosotras al patio
de la plazuela.

BAILE DEL AZICALADOR

(Pág. 207)

G^a. Fortunilla ympertinente,
responde, ¿qué te costaba
de subirme a Preste Juan
de hazicalador de espadas?
Los machos de noria y yo
somos de una misma data,
que aunque caminemos mucho
jamás azemos jornada.
Esto del acicalador
quédese para las damas,
que lo que aprenden en las cunas
y lo cursan en sus caras.
Mala fortuna es la mía...

1^a. ¿Por qué me tienes por mala?

G^a. Porque, pidiéndote oros,
hazes que me entren espadas.

1^a. Mira tú los que en mi rueda
están en partes más altas,
que yo te pondré en sus cumbres
si tu oficio no te hagrada.

G^a. Ponme, Fortuna, en un coche
como éste que en él descansa
triunfando y mandando el mundo.

1^a. Escúchese lo que habla.

1^a. Piensan que es rica mi hazienda
porque ven que ando en coche...,
y oí comí sobre una prenda
y no cenaré esta noche
si no es que baya y la venda.

G^a. Si la mucha vanidad
causa es del poco comer,
con mi hacicaladito
me haga Dios bien.

1^a. Esta tiene un grande dote.

G^a. Pues si con ella me casas
no te pido más, Fortuna.

1^a. Oyela una circunstancia.

2^a. Un buen alma me ha ofrezido
dote a su poder igual,
mas con condición ha sido
que ha de pagar mi marido
réditos del principal.

G^a. Si al saneamiento del dote
se hipoteca la muger,
con mi hacicaladito
me haga Dios bien.

(Pág. 208)

(Pág. 209)

- 1ª. Esta ha dado en tavernera
quando de tendera escapa.
Gª. Son dos oficios sin costa.
1ª. Escúchela una palabra.
3ª. El tiempo que fui tendera,
aunque corto el caudal era,
sin pesar gané mi vida,
mas ya vendo sin medida
después que soy tabernera.
Gª. Si en el peso hay rempujón
y en la media baibén,
con mi hacicaladito
me haga Dios bien.
Todas. ¿De qué oficio le aremos?
1ª. De esportillero,
pues sin cargo de alma
lleva lo ageno. (Corros)
2ª. Boticario se haga,
que es trato ynsigne.
Gª. Ni aun ganando no quiero
tratar con simples.
2ª. Sacamuelas se haga
siendo tan mozo. (Pág. 210)
Gª. ¿Por qué quiere que coma
con muelas de otro? (Bandas)
1ª. Barberillo se haga.
Gª. Nunca Dios quiera
que yo coma a costa
de sangre harena.
2ª. Métase a pastelero.
Gª. No quiero oficio
donde huelgan los viernes
y no el domingo. (Desechas)
1ª. Hombre ay que se tiñe él mismo
porque le llamen niño...
Gª. Capón ay que se mete fraile
porque le llamen padre...

BAILE DE LOS ESDRUJULOS

(Pág. 211)

- G^a. Oigame aquí, doña Bárbara,
pues soy de amor cathedrático,
que aunque me ve tan paupérrimo
estoy mui rico de ánimo. ¡Ay, ay!
- G^a. Embaine tanta recthórica,
que para mí el más grammático,
en siendo bolsa infructífera
habla por boca de cántaro. ¡Ay, ay!
- G^a. A tu rostro llamo angélico
quando a tu aliento aromático
la paga tendrás legítima
si es que me curo en tu thálamo. ¡Ay, ay!
- 2^a. No creo aquesos hipérboles,
que las mugeres son árbitros,
pues no gozadas son ángeles
y después somos diablos. ¡Ay, ay!
- G^a. Venga de antemano el rédito,
porque el amante más /ceático/
después de tragar la píldora
el tragar tiene por tártago. ¡Ay, ay!
- G^a. Las embras como tarántulas
están las bolsas picándonos.
Biendo su pedir solícito
quien no las burla es un bárbaro. ¡Ay, ay!
- G^a. Renunciemos a los esdrújulos
y cantemos a lo práctico;
las seguidillas son cómicas.
Baia de burla, alegrándonos. ¡Ay, ay!
- Este rostro mereze
muchos escudos.
Llámela usted cara,
pues cuesta mucho.
- 2^a. Plata pido; en ella
toda me arrobo.
- G^a. ¿Para qué chere plata
si es como un oro?
- G^a. Oigame. No se baya.
Buelba, manzebo.
- G^a. La que pide, despide.
Yo assí lo entiendo.
- G^a. Sepa, señor mío, sepa
que le quiero bien, de balde,
con saber que es gentilhombre,
hombre de christiano talle...
- G^a. No lo creo, reyna mía,
que ustedes, descartando,
los christianos y jentiles,

(Bandas
hechas
y des-
hechas)

(Cruzado)

(Pág. 212)

(Pasar
y cruz)

(Pág. 213)

- sólo admiten los paganos. (Quebradillo)
- 2ª. Advierta, si es que lo ignora,
que pido con tal rigor
que no más de por pedir
pediré la estremaunción.
- Gª. Todas las niñas que viben (Pág. 213)
del agarrativo modo,
dejarían de ser corchetes
sólamente por un boto. (Quebradillos)
- Gª. Demos fin a queste bayle,
dulze pompa del tablado;
y el dimoño llebe, amén,
a quien no nos diere aplauso. (Por defuera)

BAILE DEL SUEÑO

(De Villaviciosa)

Noche. Yo soy la Noche.
Niño. Yo soy el Sueño.
Noche. ¿Qué pretendes hazer?
Sueño. Un baile.
No. ¿Cómo ha de ser?
Su. Durmiendo, durmiendo.

Atención, que soy el Sueño,
que todo lo sabe a ciegas,
y a hazer vengo en fantasía
plaza de todas mis ciencias.
No. Yo soy su madre, la Noche,
tan temida, que me sueñan,
y tan valiente, que a todos
los hago ver las estrellas.
Su. Es capa de pecadores,
y haora su gusto intenta
sacar al theatro algunos
para que sus sueños vean.
La primera es una tía,
que a cierra ojos masca y sueña; (Pág. 215)
que éstas sólo comen quando
tienen las niñas despiertas.
Tía. Más hermosa es Margarita...
El aire de Magdalena
no ay que tratar, no por cierto...
Señor, entrambas son buenas;
sobre cuál es la mejor,
no he de cargar mi conciencia.

Su. Como camaleones
son estas tías,
porque comen del aire
de las sobrinas.

No. Hallí se queja un taúr,
que está soñando que juega.
Tahúr. Diferente hubiera sido
si trocada la pidiera;
¡vive Christo, vive Christo,
que por llebar la derecha
la perdí; baraje usted;
trocada, trocada, ¡ea!

No. Taúrtito, taúrtito,
si quieres ganar trocando,
trueca el oficio.

Su. Esta es dama cortesana, (Pág. 216)
que pide y que la dan, sueña.

Dama. Una pollera con golpes
pedí, y en vez de traerla,
sólo me has dado los golpes. (Cruzado)

Su. Señal es que ha avido tela.

Dama. ¿Bofetadas en mi rostro?
Miente, miente quien piensa...

Su. Que le dan bofetadas
sueña, y no miente:
ésta sueña sin duda
lo que merece.

No. Aqueste es un valentón;
diziendo está...

Val. ¡Fuera, fuera,
que con esta zambullida
he de matar más de treinta.

No. Uñas abajo tira,
según /se/ come.
Este crudo sus muertes
haze de noche.

Su. Aquesta es una fregona
que a su lacaió festeja.
Oy, (sic) oygan.

Freg. ¡Agua ba!
¿El servidor no es la seña?
Dame la mano; a ti digo...
Quedo pasito en la reja.
Puedes afirmarte, Pedro.
Sube apriesa, sube apriesa.

Su. Aquesta fregoncilla,
quando uno bacía,
otro servidor entra
por la ventana.

Este suspira y se enoja. (Pág. 217)
Diziendo está con gran fuerza:
Déjame, mosquetería,
pues el paso de la bela
entrando el padre fue malo.
La graciosidad no es buena...
¿Qué me quiere la tertulia?
¿Qué me quieren los poetas?

No. Este es poeta, éste es poeta,
y sueña que le lleban
a una comedia.

Su. Despertad, despertad, dormiditos.

Todos. ¿Qué nos quieres?, ¿qué nos quieres?

Su. Que pues lo sueñan todo,
en baile sueñen. (Cara a cara)

Tía. En dos muchachas que cri-
se funda mi mayoraz-.

Su. Usted vibirá sobra-
si le duran las sobri-.

Tahúr. Yo soñaba que juga-
y que perdí mi dine-.

Su. Pues lo mismo hará de espi-, (Buelta y m^a.)
si no pierde aquesa ma-.

Dama. Un corte a un galán le pi-,
y él me pegó de bofe-.

Su. Si le pidió de tafe-,
juro a Dios que hizo muy bí.

Val. Durmiendo soy yo vali-
quando tiro uñas a ba-.

No. Si de aquesa suerte ma-, (Buelta y m^a.)
no haya miedo que le pie.

Freg. Yo soñé con mi laca-, (Pág. 218)
y soy horrada frego-.

Su. Guárdese, dama de estro-,
no le llegue a oler su a-.

Poeta. Yo soy poeta, y ha mu-
escribo malas come-.

No. Guárdese de los mosque-,
y también de la cazu. (Vuelta y m^a.)

No. y Su. Dad un vítor al bay-
si os agrada este lengua.
Pues os servimos dormi-,
vámonos, dijo mi tí-,
a dormir al bestua-.

BAILE DE LA SORTIJA

(Pág. 219)

Mús.

Unos mozos de buen gusto,
de éstos que en la corte hay,
y unas embras alentadas,
pretenden juntos baylar.
Tras ellos viene una moza,
hermosa qual la que más,
donairosa más que todos.
Ya, si empiezan a cantar:

1ª.

No me baya a la mano;
madie me estorbe,
porque dezir quiero
quién son los hombres.

El que es más fino amante,
con su lindo amor,
en gozando lo fino,
trueca en socarrón.

Y si acaso nos damos
por no entendidas,
es por sólo pescarles
su hazienda aprisa.

Y esto es tan cierto
como aquestas dos manos
tienen diez dedos.

(Pág. 220) (Por defuera
y interpo-
larse)

Gª.

No me baya a la mano;
nadie me tenga,
porque dezir quiero
quién son las hembras.

La que más acarizia
con sus regalos,
en no aviendo pecunia
dan con el mazo.

Y assí, ninfas, por todos
dezirse puede
que mugeres y hombres
son mala jente.

Y esto es tan cierto
como aguarnos el bino
los taberneros.

(Dos corros)

2ª.

Diga...

Gª.

¿Qué manda?

2ª.

Bailemos nosotros
y allá se lo ayan.

(Afuera y dentro)

Gª.

El camino me enseñe

para enamorar.
 Todos. El camino le enseñe...
 1ª. El dinero a montones
 y no le errará. (Pasa)
 Gª. Entretanto que traigo
 telas de Milán, (Pág. 221)
 tome aquesta sortija
 y buelva a informar.
 Todas. El camino le enseñe... (/Pozgo/)
 1ª. En siendo dadivoso,
 para, y ban allá... (Cruzado abajo y arri-
 ¡Ay qué sortija me ha dado mi amado; ba).
 ¡Ay cómo luzirá que está en el dedo miñique!
 ¡Mire qué bien me está!
 Gª. Soy hijo de familia chiquilla
 y no te puedo dar na-.
 Buélveme la sortija
 que es de mi señor pa-.
 2ª. De que lo sienta tanto, me espanto;
 ¿para qué se la dio?
 Mire que quien da y toma
 será corcobado...
 Gª. Como una vez la tenga
 y que benga
 en mi poder a estar,
 mas, ¿qué? ¡Tenga mi cuerpo
 quinientas corcobas!
 1ª. No quiero darle aquesta. (Las esqui-
 2ª. Tome ésta. nas dentro
 Yo sí se la daré... (Pág. 222) y bueltas)
 a que la vea, digo,
 porque la he menester.
 Gª. Si de falso me embida, combida
 y haze de mí burla,
 echaré en el suelo
 y comeré tierra. (Corro grande)
 1ª. Su sortijilla tenga, y prebenga
 que no la he menester.
 Gª. En aquesso me haze
 buesamerzed, merzed.
 1ª. ¿Hala buelto, digo?.
 Gª. Sí, amigo,
 y hagora ¿qué queréis?
 1ª. Que lo bailado cese
 y bámonos a beber.
 Todos. Tala, la, laila, lalalá, laila,
 la fala y la faén.

BAILE DE LUCRECIA Y TARQUINO

(Pág. 222)

(De Moreto)

Personas

Lucrecia	Tarquino
1 ^a . Muger	Colatino
Dueña	Vejete
Músicos	

Mús. Tras Lucrecia, a su pesar,
Tarquino que su amor traza...
Hallá va a buscar la caza
a las orillas del mar.

Viendo que huye su violencia,
esto la dize el tirano
con el sombrero en la mano
y hacatada reberencia:

(Sale huyendo
Lucrecia y -
Tarquino tras
ella con coro
na y cetro)

Tar. ¿Por qué huyes con tal desvío?
Lu. De tu furia huyendo boy.
Tar. Hagamos las pazes oy,
enojado dueño mío.

Lu. No quiero paz con malicia,
porque eres para esta lid
Periquillo el de Madrid,
aquel que quando acaricia...

Tar. Pues ésta se me haze fuerte,
por fuerza pienso rendilla.

Lu. Malograda fuentecilla:
detén, y en tu curso advierte...

(Aparte)
(Pág. 223)

Tar. No tienes que resistillo.
Lu. ¿No hay quien valga esta cuitada?
Mús. Una dueña entapizada
de caniquí y /bibatrillo/...

(Sale una
dueña y se
pone en me
dio de los
dos)

Lu. ¡Ay, dueña!, ¿qué aré?
Due. ¿Quién alza esta carambola?
Tar. Desdeñosa está Barthola,
señores; yo no lo sé.

Lu. No tal: que él se finge lerdo
porque huyo de sus rigores.
Due. Si está loco con favores,
hadle con desdenes cuerdo.

Tar. ¿Qué aré, dueña, que me muero,
para ablandar su rigor?
Due. Todo lo puede el amor;
todo lo alcanza el dinero.

Tar. Dala esta bolsa, infeliz.

Due. ¿Cuánto tiene?
Tar. Medio real.
Due. Pues, siendo tan liberal,
date, date, Luis Ortiz...

Lu. Yo amo a mi esposo; ¿quéaré
si tanto el rey me regala?
Due. Guarda corderos, zagala,
zagala: no guardes fe. (Pág. 224)

Lu. ¿Has mirado si esso es oro?
Due. Oro parece en el tiento...
Lu. Determinada me siento
a aborrezzer lo que adoro.

Tar. Pues trátame de querer.
Lu. No sabré, teniendo honor...
Tar. A los principios, amor
enseña mucho a querer...

Lu. Yo no quiero, camarada.
Tar. Pues yo he de besar tu mano. (Cruzado)
Lu. ¿Qué es lo que hazes, tirano?
Tar. ¡Ay Dios!, que la tiene untada...

Lu. ¿Qué has echo, rey estupendo,
sin averme dado un coche?
Tar. En tus brazos una noche
me soñé feliz durmiendo...

Lu. Pues, ya que de mí eres dueño,
¿por qué haze ascos tu osadía?
Tar. Despertóme el alegría
y bolvióme en llanto el sueño.

Lu. De que mi honor e lavado,
sea este puñal testigo.
Tar. Cayó mi mula conmigo;
perdí mi puñal dorado... (Pág. 225)

Due. Y, ¿a qué con él te acomodas?
Lu. Pues me veo deshonorada,
a darme una puñalada.
Tar. Pues, ay me las den todas...

Lu. Muerta soy como la rosa.
Due. ¡Ay Dios mío, que se mata!
Tar. Cerca está de ser ingrata
la que sabe que es hermosa.

Due. ¿Qué hazes, rey? A huir arranca;
mira que te han de prender...
Tar. De sus ojos se fue ayer
el galán de Mariblanca... (Vase)

Due. Dueñas, criados, aprissa
hacudiz todos a pares.

Mús. Venid, pastores de Nares,
a mirad de /Fr/anzelisa... (Cruzado)

Muj. 1^a. ¿A quién han muerto, muger,
que gritas de essa manera?

Due. A Juana la pescadera
vezina de Santander.

Otros. Si ella no murió por fea
aquí venimos de balde...

Mús. A las puertas del alcalde
los zagales de la aldea... (Pág. 226)

1^a. Para que le haga protestar
¿no llamaremos un fraile?

2^a. No, amigas, hazedme un baile
como es costumbre en las fiestas.

Due. Pues Lucrecia se ha muerto hagora,
grigirigay,
en su puerta bailemos todas,
grigirigay. (Rep.)

Colat. (Sale) Muy gran llanto hazen aquí;
que ai algún daño imagino...

Due. Colatino, Colatino,
¿dónde bas, triste de ti?

Col. Pues por qué me hablas assí,
declárate, dueña hermosa.

Due. Que la tu querida esposa
muerta está que yo la vi.

Col. Veréla con atención...

Due. Sí, que es posible que duerma.

Col. Dízenme que estás enferma,
vida de mí corazón...

Lu. Yndispuesta estoy, mi bien.

Col. ¿Cómo te hallas si estás tal?

Lu. Como quien tiene algún mal
o como quien quiere bien. (Pág. 227)

Col. Dime, porque yo le trague,
¿quién te dio essa puñalada?

Lu. Yo me di por ser honrrada...

Col. Quien tal haze que tal pague.

Due. Ya tu dueño con los godos
viene a darte el desquite. (Sale el ve-
jete con a-
compañamien-
to)

Vej. ¡Benganza, griegos!, repite
Aquiles, blasón de todos...

Todos. ¡Muera aqueste rey cuitado!

Vej. Yo he de ir a echarle en un pozo.

Col. Garzilasó, sois mui mozo
y en las guerras poco hussado...

Due. Pues calla, que un alguazil
ya le trae preso a la villa...
Tar. Otra vez salió Juanilla (Sale Tarq.)
que mete te mete abril...
Col. Tirano: siendo donzella,
sin averla dado cosa,
¿por qué forzaste a mi esposa?
Tar. Yo no tal; dígalo ella.
Col. Muger: di aquí quién lo hizo
para que al instante muera.
Lu. Añasco el de Talavera,
aquel hidalgo postizo... (Pág. 228)
Col. Bastante señas son éstas...
Tar. Miente y os está engañando.
Lu. Bien te acuerdas, rey Fernando
que me diste en unas fiestas...
Tar. Miente y aquí lo veréis:
¿yo cuándo te di, tirana?
Lu. Un lunes por la mañana,
antes que diesen las seis...
Col. Tu muerte ha de ser mi palma.
Tar. Dezidle antes un responso...
Mús. Don Alonso, Don Alonso,
Dios perdone la tu alma...
Col. Todos a mi imitación
dadle con un puñalito;
y dábale con el azadonzito
y dábale con el azadón.
Tar. Ya estoy echo un arnero;
muerto soy; Dios me valga.
Col. Pues si te mueres de esso
ponte una tela de araña.
Trébole, qué venganza tan linda,
trébole, qué donosa venganza... (Pág. 229) (Rep.)
Tar. Ya estoy en la otra vida...
Col. Sí en la otra vida te hallas,
cásate con mi esposa.
Tar. Esta es mi mano.
Lu. Daca...
Trébole, qué venganza tan linda,
trébole, qué donosa benganza...
Lu. Po/n/ fin del baile
de las reynas la fama,
porque este ynginio llebe
lauro, victoria y palma.

-313-

Tar. Trébole, que las reynas merezen,
Lu. trébole, de todos alabanzas.

BAILE DE LAS AGUAS

(Pág. 230)

- Personas -

Mug. 1 ^a	Mug. 4 ^a
Mug. 2 ^a	Mug. 3 ^a
Hom. 1 ^a	G ^a .
G ^a .	

1 ^a . (Canta)	Mui flojas están las bolsas.	
2 ^a . (Canta)	Y mui apretado el tiempo.	
1 ^a . (Canta)	Las conciencias con ensanchas.	
Todos.	Y los animos estrechos.	
1 ^a .	La codizia está en su punto.	
2 ^a .	La malicia en los hagenos.	
1 ^a .	En todo tiempo el engaño.	
Todos.	Y en ninguno el escarmiento.	
1 ^a .	Las palabras mui preñadas.	
2 ^a .	Mal paridos los deseos.	
1 ^a .	Las promesas en romanze.	
Todos.	Y las dádivas en griego...	
G ^a .	Muger del mismo demonio.	
G ^a .	/Ambien/, que soy muger...	
G ^a .	¡Mal aya quien pan te da!	
G ^a .	No riña por esso. Amén.	
G ^a .	¿Cómo salís sin mí al baile?	(Pág 231)
G ^a .	¿Queréislo echar a perder?	
G ^a .	Antes, porque él no lo echase,	
G ^a .	quisimos salir sin él.	
G ^a .	Pues ¿qué hago mal?	
G ^a .	Que no entona	
	ni alcanza los puntos bien.	
G ^a .	Be aquí qué estirado estoy,	
	ma no los alcanzaré	
	porque anda en puntos la música	
	y yo no los sé tener.	
2 ^a .	Simón, él no tiene voz...	
G ^a .	Voz tengo y voces tendré	
	con la que mi voz negare...	
	¿Piensa que todo ha de ser	
	gorgoritos una olla?	
	Una olla hirviendo los sabe hazer,	
	y una garrafa los haze	
	quando la empiezan también...	
2 ^a .	No lo dije yo por tanto;	
	empieze un bai (sic) vusted.	
G ^a .	El Destilador de aguas	
	baya, que es un baile nobel.	
	Músicos que me escucháis...	(Pág. 232)
Todos.	¿Qué mandáis?, ¿qué mandáis?	

G^a. Mozitas que me entendéis...
Todas. ¿Qué queréis?, ¿qué queréis?

G^a. Mire usted si tengo voz,
pues apenas pronuncié:
¡Músicos!, quando salieron;
¡Mozitas!, quando también...

2^a. ¡Músicos!, pero sin gracia...
G^a. Si la tiene mi muger
y yo estoy tocado a ella,
la misma gracia seré,
¿no es verdad?

G^a. Verdad será...
G^a. ¿Cómo será verdad? ¡Es!
2^a. Déxese usted de voces,
y díganos en qué trata.
G^a. En aguas trato, mi reyna,
G^a. ¿En aguas?, ¿en aguas?

Todos. Linda palabra...
G^a. No trato en aguas que abultan,
sino en aguas destiladas
sacando por alambique (Pág. 233)
quintas esencias de manchas.

G^a. ¿Qué agua podrá venderme
que me ponga colorada?

G^a. Si es de venganza, ninguna;
y si no, la de Granada.

G^a. Agua es tan rara
que aunque viene en papeles
no se derrama. (Cruzado)

1^a. De cólera y mal humor
mi muger no para en casa...

G^a. El agua fuerte del palo
la dejará luego sana.

2^a. ¡Qué agua tan fuerte!,
ya me tiemblan las carnes
sin que la pruebe. (Corro)

3^a. ¿Qué agua podrá aplacarme
una sed de muchas galas?

G^a. Agua del caño dorado
y del río de la Plata.

3^a. ¡Ay qué linda agua!,
que me ha dado la vida
sólo en mentarla

G^a. ¡Ay Jesús!, ¡ay Jesús!, y qué frío me ha dado...
Todas. ¿Pues de qué? / (Pág. 234)

G^a. De escuchar, de sufrir, de tratar
con un hombre aguado.

Todos. Malo, a fe...

G^a. ¡Ay Jesús!, ¡ay Jesús!, qué pedazo de calen-
Todos. ¿Pues de qué? /tura...
G^a. De sufrir, de escuchar, de tratar
con muger tan pura.
Todos. Malo a fe...
G^a. Puro llaman en el mundo
al hombre de más verdad.
2^a. La pera buena es binosa;
buena zepa es buen solar.
3^a. No dizen verdad aguada
sino la pura verdad.
4^a. Aguado llaman al gusto
si suzede algún pesar.
G^a. Luego el baile tendrá hazar
pues tantas aguas le ha echado.
G^a. ¡Ay Jesús!, ¡ay Jesús!, y qué frío me ha dado!
Todos. ¿Pues de qué?
G^a. De escuchar, de sufrir, de tratar (Pág. 235)
con un hombre aguador.
Todos. Malo a fe...
G^a. ¡Ay Jesús!, ¡ay Jesús!, qué pedazo de calen-
Todos. ¿Pues de qué? /tura...
G^a. De escuchar, de sufrir, de tratar
con muger tan pura.
Todos. Malo a fee...
G^a. Jente del patio, escuchad,
por vida de la amistad,
pues que no ay quien nos lo impida:
Todos. que la vida y la bebida
la paséis en puridad.

BAILE DE LA ALMONEDA

(Pág. 236)

G^a. Quien me ve, quien me ve
con alas, flechado, y con arpón,
juzgan que soy el Amor, y engañanse,
que soy el vil interés, y el amor
ha mill siglos que murió; y yo lo sé
porque soi quien le maté.
Y haora quiero ser de damas pregonero,
que la almoneda las traigo
porque se vendan, que aun pregonadas,
de nadie han de ser buscadas;
que está tal el tiempo
que el dar está manco
y el tomar se ha muerto.
Bengan a la almoneda, a la almoneda,
con moneda.

Todos.

G^a. Al almoneda,
Todos. con moneda.

G^a. A la almoneda,
Todos. con moneda...
1^a. ¡Hombre!,

¡a, caballero, apropinque!
G^a. Apropinque es jerigonza...
1^a. Yo quiero una dama al uso, (Pág. 237)

que se enmoñe y se componga,
y traiga catorze enhaguas
puesta una sobre otra;
zapato con ponleví
y con su toca balona,
de modo que se le bean
las dos vibientes alcorzas;
sea airosa por extremo,
sea por extremo hermosa,
y si puede ser, que sea
un poquito dezidora,
porque es ya gala en las damas
una punta de bufona...

G^a. Aquí la tengo pintada.

1^a. ¡Es un néctar, una ambrosia;

G^a. No se llama sino Juana.

1^a. El nombre mui poco importa,
que es mui fázil de ponella
Doña Hurtada de Mendoza.

¿Podré mirar lo que compro?

G^a. El que no paga, no toca...

1^a. ¿Quánto vale?

G^a. Quatro reales.

1^a. ¡Quatro reales; Mucha cosa. (Pág. 238)
Véala usted cantar;
verá el brío de esta moza.

Mug. Esta gracia y donaire
yo no la vendo,
que aunque está en almoneda
no tiene precio.

1ª. Bueno está; es muy excelente;
por mía queda la moza.
Tome usted.

Gª. ¿Qué me da aquí?
1ª. Quatro quartos.
Gª. Poca cosa.
1ª. Pues para el tiempo que corre,
un ochavo basta y sobra. (Vase)

Gª. Vengan a la almoneda,
Todos. con moneda.

Valiente. Oye busted, caballero:
yo quiero una jentil moza...
No la descuelgue tan presto
que faltan otras mill cosas;
que quiero jácaras cante
y que baile la capona.

Gª. Esta es el donaire y gracia
de toda la jerigonza.

Valiente. Buena la licencia ha estado. (Pág. 239)
Gª. No se toca, no se toca.

Valiente. Déjela busted tocar,
no haya miedo se la coman,
que quiere el hombre de bien
ver primero lo que compra;
que no ha de dar su dinero
un hombre a tontas y a locas.

Gª. Diga lo que le parece.

Valiente. Que esta dama es alcachofa:
mucha ropa y poca carne,
poco tronco y muchas ojas.

Gª. Dígame y verá que valgo
a mill ducados la onza:

(Canta) Añasco el de Talavera,
aquel hidalgo postizo
que en los caminos, de noche,
demanda para sí mismo...
Aquel que estando en Madrid
hizo /desvestir/ al bino;
Sastre de azumbres y arrobas;
ropero de blanco y tinto...

Valiente. Lo de la capona baya.
Gª. Raya lo de la capona.

Afuera, afuera, que si me amostazo
le echaré de un soplo (Pág. 240)
en aquel tejado.

Valiente. Contento quedo y pagado.
G^a. Que lo esté yo es lo que importa.
Deme señal.

Valiente. ¿Soy yo diablo?
Mi palabra basta y bonda... (Vase)
G^a. No bonda ni bondará,
que también soy de la oja.
Bengan a la almoneda,
Todos. con moneda.

G^a. ¿Qué manda buesa merced?
¿Quiere algo de la tienda?
Bejete. Ho hallo lo que buscava,
porque yo, señor, quisiera
una muger de mi tiempo,
sin guardainfante y pollera,
vestida sin embeleco,
con no más de sus caderas...
G^a. Aguárdese, verá una
que no la tengo acá fuera,
porque como no se husan
no entendí que la pidiera.
Empapelada la tengo;
mire que está casi nueba,
que sólo sirvió tres días (Pág. 241)
en unas carnestolendas.

Bej. Señora la de Galqueros,
salga y baile.
Vieja. Que por vida de Galqueritos,
que tal no baile.

G^a. Que no ha de bailar.
G^a. Que sí ha de bailar.
G^a. Que, pues no se venden las mozas,
las antiguas no se han de comprar.

G^a. Miren cuál está el tiempo,
pues quatro mozas
dadas quasi de balde,
nadie las compra.

Todas. Al fin, al fin, no valemós las quatro un quatrín.
G^a. Al cabo, al cabo, son los hombres los engañados.
Todos. Es un menguado y no sabe lo que se ha ablado.
Dos. En un ablador, el callar le fuera mejor.
G^a. No tengo pepita; guárdense no suelte la maldita.
Todas. Diga.
G^a. Ya digo: bayan todas ustedes conmigo...
Digo, señores, que la dama más linda y hermosa
ya no vale cosa y no tiene en qué tratar;
/venta/ que los hombres han dado en la quenta,
y la más linda no vale un chanflón.

-320-

Todas.

G^a.

G^a.

Tiene razón, tiene razón.

Pues, si tengo razón: chitón;
a dos cabos se cosan las bocas.

Cosida la tenga quien se haze gorrón.

BAILE DEL MEDICO Y EL SACRISTAN

(Pág. 242)

- Mug.1ª.(Can.) Muger soy de un sacristán,
señores, por mis pecados;
pues es hombre que su casa
sustenta a poder de cabos.
- Mug.2ª.(Can.) Muger de un médico soy,
y es hombre tan desalmado
que para poder vibir
se arrima siempre a los malos.
- 1ª. Es tan deboto mi hombre
que ruega a Dios todo el año
porque apresure el camino
al día de Todos Santos.
- 2ª. En quantas visitas haze,
por Dios y por su regalo,
con ser él siempre quien lleba,
ellos se quedan quejando.
- 1ª. Mas después de todo aquesto,
es tan mísero y escaso
que no dará un repiquete
si no le untan las manos.
- 2ª. Y es hombre tan liberal
que, donde una vez ha entrado,
tomará de balde el pulso
a qualquiera cortesano.
- 1ª.(Repr.) Pero, ¡Casilda Lenteja!
2ª.(Repr.) Pero, Thomasa Garbanzo;
¡Jesús!, y lo que me alegro
de averte aquí encontrado...
- 2ª. Yo el mismo gusto recivo.
Dame, amiga, mill abrazos.
- 1ª. ¡Ay, amiga!, que tenía
mill deseos de hablar claro
contigo...
- 2ª. Pues ¿qué me quieres?
- 1ª. Preguntar sólo si hacaso
has savido qué ocasión
tubieron nuestros velados
para ser ya tan amigos,
pues antes eran contrarios,
que desde que mi marido,
de sacristán, tomó el cargo,
del lado del tuio un punto
ni un instante se ha apartado...
- 2ª. Yo juzgo, amiga, que sólo
aquesta causa ha bastado:
pues vibir los sacristanes
con los médicos es claro.
- 1ª. Pues esso ¿de qué lo infieres?
- 2ª. Yo te lo diré cantando:

(Pág. 243)

(Pág. 244)

- (Can.) El sacristán -qué desmán-
al doctor -rara locura-
hagasaja con afán,
porque piensa el sacristán
que el doctor le ha de hazer cura...
- 1ª. Amiga, dizes muy bien,
y con aqueso argumento es llano,
conque tengo por seguro
quanto tú has ymaginado;
pero lo que yo presumo
quiero hazértelo más claro.
- (Cantado) No es muy loco su pretexto,
antes bien considerado;
juzgo que lo acierta en esto,
pues con su ayuda bien presto
se verá beneficiado.
- 2ª. Bien dizes, pero pregunto:
(Repr.) ¿no te acuerdas que en un año,
con vivir en una casa,
no fue posible juntallos
por tener las condiciones
de natural tan extraño (Pág. 245)
que lo que uno hazía era
a lo del otro contrario?
- 1ª. Ven acá: ¿No echas de ver
que todo aqueso ha zeso
después que los dos oficios
tan unánimes tomaron
que son de un propio ejercicio?
Pero atiende al canto llano:
- (Cantado) Sus dos condiciones fuertes
en todo son adecuadas,
pues por mill diversas suertes
(Repr.) si uno tiene muchas muertes
otro las tiene dobladas...
- 2ª. Pero dime, por tu vida,
¿entendiste por qué caso
el otro día riñeron?
Amiga, yo he imaginado
que el doctor tubo razón,
pues tu marido, muy falso,
sólo porque erró una cura
la pregonó en todo el barrio.
Pero escucha: te diré
en aquesto lo que alcanzo:
- (Cantado) En el sacristán se encierra
malizia bien conocida, (Pág. 246)
pues antes de echarlas tierra
dize a campana tañida
las curas que el doctor hierra.

1ª. (Cant.) Y el doctor, aunque le ofende,
sirve al sacristán por puntos;
bien se ve, que lo que pretende
quiere que a Dios encomiende
las almas de sus difuntos.

2ª. Pero ya entre ellos, amiga,
la enemistad ha cesado,
conque siempre están conformes
para darse ayuda entrambos;
si bien la letra te explique
lo que yo a dezir no alcanzo:

(Can.) Conformes los dos están
en darse ayuda y favor,
pues son, quando a ganar ban,
los tuertos que haze el doctor
derechos del sacristán.

1ª. Las cortesías que usan
entre los dos, se han loado;
pero atiéndeme y verás
como lo que digo es claro:

(Can.) Correspondencia cortés
siempre entre los dos se estila;
bien claro se muestra, pues
si luze el sacristán es
porque el doctor espavila...

(Pág. 247)

2ª. Pero, ¡ay Casilda!, que hallí
los veo venir a entrambos.
Retírate; escucharemos
lo que vinieren hablando.

Doct. (Can.) Después que médico soy
no he tenido mejor año,
pues a todos quantos curo
se me mueren de contado...

Sacr. (Can.) Después que soy sacristán
no he visto teimpo más santo,
pues tengo todos los días
que hazer en el campanario...

(Repr.) Pero allí miro al doctor...
¡Dios me la guarde mill años!,
que si no fuera por él
mal lo hubiera yo pasado.

Doct. (Repr.) Allí miro al sacristán
a quien puse en buenos paños;
todo lo debe a mi ciencia,
pues por ella está medrado.

1ª. Atiende cómo se miran...

2ª. Ellos se van acercando...
Sacr. Señor doctor: a usted beso
una y mill vezes las manos.

(Pág. 248)

Doc. Yo también hago lo mismo.
¿Qué tiene usted? ¿Está malo?
Quando sintió el accidente
¿entró con frío o templado?

Sacr. Yo sólo vengo a saber
si hay por ventura algún sano
a quien buesarced visite,
porque yo quiero ir bolando
a preguntalle en qué parte
está dispuesto y mandado
su cuerpo se deposite,
y al instante ejecutallo,
pues sólo de aqueste modo
quanto tengo he grangeado.

Doc. Hasta agora, señor mío,
nadie de mí se ha acordado,
pero el primero que llegue, (Cruzado)
que será de usted, es claro.

Todos. Dejen essas contiendas,
señores míos, retambo,
y respóndanme aquesto
con regozijo, ratambo. (Pág. 249) (Cruzados)

Sacr. Digan lo que quisieren,
pero con tiento, retambo,
no nos tomen el pulso
los mosqueteros, retambo. (Corros)

1ª. Dígame el doctorzillo:
de todo el año, retambo,
¿quándo goza su oficio
de más salario? Retambo. (Corro grande)

Doc. Pues que me lo pregunta,
tengo mi renta, retambo,
en pepinos, tomates,
y berenjenas, retambo. (Bandas)

2ª. El sacristán me diga
quándo su oficio, retambo,
le da más ocasiones
de andar luzido, retambo. (Desechas)

Sacr. Niña mía: mi renta
no es nada fija, retambo,
porque anda entre las cruces
y agua bendita, retambo.

BAILE DEL CURALO TODO

(Pág. 250)

Personas

1ª. Mug.	1ª. Homb.
2ª. Mug.	Gª.
3ª. Mug.	Bejete

Todos. En esta casa del mundo
todos estamos enfermos,
que es la bibienda malsana
e infinitos los excesos.

Gª. Yo, el doctor Cúralo-Todo,
por otro apellido, el Tiempo,
vengo alegre a visitaros
con eficazas remedios.

Todos. ¿Señor doctor?

Gª. ¿Qué ay, amigos?

Todos. Llegue, llegue.

Gª. Ya me llego.

Todos. Mire, mire.

Gª. Ya los miro.

Todos. Azérquese.

Gª. Ya me hazerco.

1ª. Yo alcanzo mui poca renta
y gran fausto, con que tengo
corriendo de acreedores
sin una hora de sosiego... (Pág. 251)

Gª. Con un bómite de coche,
dos sangrías de escuderos,
y dieta de vestidos,
cessará esse corrimiento.

1ª. Bueno me siento despidiendo criados
y coches, que son sanguijuelas del dinero...

Gª. ¿Qué tiene?

1ª. No puedo comer,
que de ociosa no lo tengo...

Gª. Sentarse y hazer labor
es lindo azeite de ajenos.

1ª. Yo como y bebo,
que el holgar y comer quando moza
no es quando más vieja juro cierto.

2ª. Yo tengo para los mozos
cierta dureza en el pecho.

Gª. Pónganle unguento amarillo
y se hablandará al momento.

2ª. Buena me siento,
porque el pecho más duro se hablanda
poniéndole emplasto perulero.

G^a. ¿Qué tiene?
Vej. Soi miserable
y de rico estoy repleto. (Pág. 252)
G^a. Echenle luego una ayuda...
Vej. ¿De qué?
G^a. De un mozo heredero.
Vej. Bueno me siento,
porque obrando mui bien quando vibo,
me haorro essa ayuda quando muerto.
G^a. ¿Qué tiene ella?
3^a. Sabañones
de quatro hijuelos pequeños
que me duran sin zesar.
G^a. Con pan duro comen menos...
3^a. Ya boy por ello,
que en la cassa donde ay muchos hijos,
es juego de manos el pan tierno.
1^a. ¿Qué le pica, que le pica más al doctor,
el dinero, el amor o el dolor?
G^a. El amor me brinda,
el dinero me pica,
el dolor me desatina (Pág. 253)
y el dar me fina,
1^a. El bolsillo está hecho un hiermo
sin oyrse un rentintín...
G^a. Pues morietur en latín
porque no lo entienda el enfermo.
2^a. Si a entender el latín llegas
¿qué significa el 'do, das...'?
G^a. En mi vida estudié más
que en el verbo 'nego, negas...'
Todas. Echo queda en estafermo
y el pulso, de dar, muy ruín.
G^a. Pues morietur en latín
porque no lo entienda el enfermo.

BAILE DE MARIZAPALOS

(Pág. 260)

- Gila. Marizápalos, vente conmigo
al verde sotillo de Vaciamadrid,
que con sólo pisarle tu planta
no ha de aver más Flandes que el ver su país.
- Záp. La lisonja, zagala, te estimo;
mas tengo recelos que aquel malandrín,
como vío que veníamos solas,
oliendo el cantueso se viene tras mí.
- Gila. Bien has dicho; y si yo no me engaño,
por entre las ramas le veo venir.
- Záp. Corre, Gila... (Sale Pe-
rico)
- Gila. Ya voy como un gamo.
- Per. ¿Para qué huis de Pedro Martín?
Por la estampa de aquesa chinela,
que tiene ventaja maior que un chapín,
qual si fuera yo perro de muestra,
oliendo los vientos me vengo tras ti.
- Záp. ¡Ay, Jesús, y qué frío me ha dado!
Dios te lo perdone...
- Gila. /¡ea!/, buelve en tí.
- Per. ¿Qué pensábades, que era Juanillo? (Pág. 261)
- Záp. Ha dado en cansarme esse chisgarabís...
- Per. Días ha que le traigo entre ojos,
que quiere la bestia mi amor competir.
- Záp. Quando yo tan rendida te adoro,
de que él me pretenda, ¿qué se te da a ti?
Aquí traigo, para que meriendes,
con un jamoncito una bella perdiz,
pan y vino, y tres pies de puerco;
y para los postres, un poco de anís.
- Gila. Del arroyo a la orilla nos bamos,
y sirva de mesa el tu faldellín.
- Záp. Tenme, Pedro...
- Per. Más vale esta blanca
que todo el ochavo de Valladolid.
Toma, Zápalos, esta pechuga
que puede comerla de Francia el Delfín.
- Záp. Pues mi gana, Perico, es tan buena
que no necesita de más perejil.
- Per. Toma estotra.
- Záp. No más, por tu vida.
- Per. Que está tiernecita...
- Gila. Déjala venir.
- Per. Toma; acaba, no seas cansada.
- Záp. Que yo no la quiero...
- Sim. Será para mí. (Pág. 262)
- Per. ¿Cómo, diga el muy desbergonzado,
es tan mentecato?
- Sim. Sé más que Merlín.

Záp. Eso mismo suele hazer el gato
 y en vez de llorar nos haze reyr.
Sim. La comida, pues me hazes tú morro,
 entre las dos puedes ya repartir.
Záp. Para vos tengo yo aqueste zape,
 y para Pedro cariños de miz.
Ped. Entre éstas y estotras la vestia
 no haze más que tragar y engullir.
Sim. Es mui propio de Adonis querido
 quejarse del diente del que es jabalí.
Gila. ¡Ai, Marica, que el cura ba a caza,
 que aquellos relinchos son de su rocín!
Záp. Como sabe grammática el cura
 no es bien que nos coja en algún mal latín
Todos. (Salen) Los zagales salen al enquentro
 y visten el prado de hermoso matiz
 con que en ellos se mira cifrada
 la gala del pueblo, la flor de abril.

Sim. Oyga aparte uesarced,
 porque mudando de tono
 e de dezir lo que quiero.
Záp. Pues báyase poco a poco. (Pág. 263)
 ¿Qué es su pensamiento?
Sim. Digo
 que aunque se pague de essotro,
 es un simple, por mi vida.
Ped. ¿Qué dize de mí esse tonto?
Záp. ¡Ai!, dízeme, dízeme que eres bobo,
 pero a fe que lo entiendes todo.
Sim. Como digo de mí quento,
 aunque soy viejo y él mozo,
 yo puedo darte doblones
 y él no alcanza para chochos.
Záp. Tanto quanto me entenezco
 porque lo dizes de modo
 que enternezes los sentidos,
 dame a cuenta diez de a ocho.
Sim. ¡Ai!, dízeme, dízeme que soy bobo,
 pero a fe que lo entiendo todo.
Per. Lo que a de hazer el menguado
 es escusar los sobornos,
 que Pedro, con una estaca,
 haze cuerdos a los locos.
 ¡Ay!, dízeme, dízeme que soy bobo,
 pero a fe que lo entiendo todo.
 Demos fin con esto al baile,
 porque si acaso no es corto
 podrá ser que cacaree
 el gallo de la victoria.
Los dos. ¡Ay!, dízeme, dízeme que es un bobo, (Pág. 264)
 pero a fe que lo entiendo todo.

BAILE DEL YNGENIO DE EL ALMA MIA (Pág. 265)

G^a. Yngenio de (sic) alma mía...
Yng. ¿Qué me quieres?, ¿qué me aquejas?
G^a. Que, pues poeta me hiziste,
me favorezcas poeta.
Yng. No e de hazerlo; no me aprietes.
G^a. Pues ¿por qué, Yngenio, me dejas?
Yng. Porque no siendo yo tuyo
me quieres tener por fuerza.
G^a. Pues ¿qué quieres, si ha dos años
que he acabado esta comedia
y en todas ellas no he hallado
título que la combenga?
Yng. Llámala; háblame en entrando
Mari Hernández la Gallega,
cómo se engañan los ojos,
o el combidado de piedra...
G^a. Nunca mucho costó poco,
/y escander bey/ que están hechas
es llamarla el Negro en Flandes...

Yng. Más mal ay en la aldeguela...
Cautela contra cautela

tubo el zeloso estremeño... (Pág. 266)
Llámala La Vida es sueño,

G^a. redimirás tu deshonor.
No ay vida como la honrra,
y aquí, para entre los dos:
Obrar bien, que Dios es Dios;

1^a. Sufrir más por querer más.
/ / Domingo / / Blas, (1)

como padre y como rey,
dize que llamarla es ley

1^a. Las fullerías de amor.
La donzella de labor,
La más ylustre fregona,
más que esse título abona

2^a. el llegar en ocasión.
El mariscál de Virón,
El discreto porfiado,
niña, no aberla llamado;

2^a. más es querer que poder.
La más constante muger
porfía que ha de llamarse:
El casarse por vengarse,

- 3^a. pues la comedia es la nobia...
El tejedor de Segovia
pide, que con Marco Antonio...
El familiar sin demonio (Pág. 267)
- 3^a. del poeta Bonafranca.
El guante de Doña Blanca,
dize, que esto que interesas
hender con las finezas
- Dos. quando vienen en tu hayuda
Los hijos de la barbuda,
que te dan lanza por lanza
Un castigo sin venganza,
por título combeniente...
- 1^a. La sivila del oriente,
La estrella de Portugal
juzgan corto tu caudal,
pues con tan poco se acaba.
- G^a. Aún peor está que estaba,
que es mi yngenio si se enoja
Federico Barbarroja
o el Gallardo Cathalán...
- 1^a. El Gallardo Cathalán
no ha de sufrir tu deshorrria...
- 2^a. Ni El médico de su honrra
te ha dejar de valer.
- 3^a. Virtud, pobreza y muger
proseguirán la maraña.
- 1^a. El comendador de Ocaña
bolberá por tu verdad. (Pág. 268)
- 2^a. La justicia en la piedad
te ha de tener de su mano...
- 3^a. El perro del hortelano
soy, que tu defensa tengo.
- G^a. Pues si con quien bengo, bengo,
y conmigo, aunque soy uno:
Del rey abajo ninguno
que me cause este baibén...
- Todos. Amar sin saber a quién...
- G^a. ¿Y quién borrará está cisma?
- Todas. La tercera de sí misma... (Repiten)
- G^a. Por siempre jamás, amén.

1ª. ¿Qué dizes quando el baile te desvela?
 Gª. Ni vibra en paz ni goze de Isabela.

3ª. ¿Quando sin ti se ensaya en otro suelo?
 Gª. Donde no está su dueño, está su duelo.

2ª. ¿Si la gracia le falta al punto fijo?
 Gª. Socorredle, cantores, que es mi hijo.

3ª. ¿Y si se haze en comedia que no agrada?
 Gª. Enterrar esse baile, Luis Quijada.

1ª. Si en el baile no pido,
 no sé acabarle.
 Gª. Yo dispenso, morena;
 baya de baile.

1ª. Al mozito que niega el arjén
 que mala pedrada le vaya a la sien. (Pág. 269)
 Gª. A la niña que pide dinero
 que mal latigazo la den de cochero.

1ª. Y saca y pon y deja la bolsa,
 y la pirini, pirini, pirinola.
 Gª. Y juego y debo y niego la paga,
 y la zurria, zurria, zurriaga.
 Yo soy llabe.

1ª. Yo soy guarda...
 Gª. Yo: sacar.
 2ª. Yo no bolber...
 Gª. Yo soy quinze.
 3ª. Yo soy falta...
 Gª. Todas pinzas.
 Yo retén...
 1ª. Pues mala pedrada le vaya a la sien
 al mozito que niega el argén,
 que mala pedrada le baya a la sien.
 Gª. A la niña que pide dinero
 que mal latigazo la den de cochero.

1ª. Y saca y pon y deja la bolsa,
 y la pirini, pirini, pirinola.
 Gª. Y juego y debo y niego la paga, (Pág. 270)
 y la zurria, zurria, zurriaga. (Repiten)

(1) Aparecen estos signos en el Ms: *Qu* delante de "Domingo"
y *de*, delante de "Blas".

BAILE DE PASQUAL Y MENGA

(Pág. 271)

(Salen Pasqual y zagales)

¡Ai, que me muero, zagales!,
y es mi queja tan cortés
que sólo culpo a Menguilla
de que morir no me ve.
¿Qué tienes, Pasqual?
1ª. ¿Qué tengo?
Pas. ¿De qué te quejas?
2ª. No sé...
Pas. ¿Qué es tu dolor?
1ª. Un dolor...
Pas. Di, ¿cómo es tu mal?
2ª. Sí haré:
Pas. (Canta) Yo me muero no sé cómo,
y si acaso de amor es,
mejoraré no sé cuándo
pues mi achaque es no sé qué...
1ª. De esse dolor el remedio
sólo no buscarle es,
por ser mal que en los alivios
se suele echar a perder.
Pas. ¿Qué mal es?, pues le conozes...
2ª. Amor...
Pas. Huélgome, porque
aunque me trate tan mal
me estoy muriendo por él. (Pág. 272)
1ª. Y dínos: ¿de qué prozede?
Pas. De mirar y de bolver
a mirar.
1ª. ¿Y el alvedrío?
Pas. Tras de los ojos se fue.
2ª. Y di: ¿qué miraste?
Pas. Digo
que vi y luego que miré...
3ª. ¿Qué viste y miraste, en fin?
Pas. Pues lo preguntáis, sabed
(Canta) que en el baile vi a Menguilla,
que es basilisco al rebés,
pues mata con que la miren
a los que no pueden ver.
1ª. ¿Te desprecia?
Pas. Ni esso haze...
2ª. ¿Te mira?
Pas. No tiene qué...
1ª. ¿Te aborreze?
Pas. Essa desdicha
ya fue dicha alguna vez...
2ª. Pues ¿de qué, en suma, te quejas?

Pas. De nada, porque aunque sé
(Canta) que el descuido de sus ojos
mi mayor cuidado es, (Pág. 273)
no puedo de ellos quejarme,
pues me han muerto sin querer...

1ª. Pasqual: el mal conozido
alivio suele tener.

Pas. Si, como dijiste tú,
peligro el remedio es,
¿cómo podré mejorar?

2ª. Olvidando...

Pas. No podré.
1ª. (Canta) Pues remedio hemos de darte
y castigo a esta cruel
de quien todo el balle llora
la yngratitud y el desdén.

2ª. ¿Dejaráste curar?

Pas. Sí,
mas no olvidándola.

1ª. Pues
no es cierto lo que padezes
si gustas de padezer.

Pas. Sin duda por ella muero;
sin duda mi vida es.
(Canta) Sin duda es mi mal Mengilla,
¿cómo curarme podré?

1ª. Bien quisiera yo sanar,
pero no quisiera bien... (Pág. 274)
¿No has de olvidarla?

Pas. No puedo.

2ª. Pues disimula.

Pas. ¿Y podré?

1ª. Ella viene y las zagalas
con ella.

Pas. Assí la veré...

1ª. Antes no la has de mirar...

Pas. Dejadme.

2ª. No la has de ver,
que éste es el remedio.

Pas. Mal
de achaques de amor sabéis,
que del riesgo de mirar
no es el remedio no ver,
porque miran los deseos
lo que los ojos no ven.

(Salen Menga y las zagalas cantando y bailando a quatro)

Volved, zagalejas,
al bayle de hayer;
volved, voved,
y culpas de amor
castigue el desdén;

volved, volved. (Pág. 275)

Pas. Silvio, Bartholo, dejadme...
Los dos. Este tu remedio es.
Pas. Qué importa que yo no baya
si ba con ella mi fee...

(Repit.) Bolved, zagalejas,
al baile de ayer...

Menga. ¿Cómo Pasqual no nos sigue?
1ª. Ni a mirar buelve...
M. Esto es
que no nos devió de oyr.
Todas. Pues digamos otra vez:
Volved, zagalejas,
al baile de ayer...
Pas. Por verla muero.
1ª. No importa
si al verla mueres también.
Pas. Pero una es muerte hagratable
y otra, muerte impía es.
M. ¿No viene Jila?
2ª. Tampoco.
M. ¿No oyes, zagal descortés?
Pas. No sólo oygo, pero escucho
y me admiro...
M. Di: ¿de qué?
Pas. De ver que siendo deidad
tengas uñas de muger.
M. ¿Por qué lo dizes?
Pas. Lo digo
al llegarte a merezer
el primer reparo, Menga,
porque averiguo que es
tal vez una grosería
más premiada que una fee.
M. El castigo es premio.
Pas. Sí,
quando tuyo viene a ser.
M. Ven como no hables de amor.
1ª. No hagas, si quieres venzer.
M. ¿No vienes?
Pas. No, Menga hermosa...
M. ¿Por qué, grosero?
Pas. Porque
si no hablo de amor contigo
es faltarme a mí, como es
ofenderte a ti si hablo;
y entre dos riesgos es bien
ser antes cruel conmigo
que contigo descortés.
1ª. Bien la lección has tomado.

(Pág. 276)

1^a. No está Menga tan cruel...
M. No sé qué echizo se tiene (Pág. 277)
lo que se tubo una vez
por propio, al verlo en estado
de que se puede perder.
Ven, Pasqual, como quisieres.
Pas. Como licencia me des...
M. ¿De qué?
Pas. De mudar la letra
al bayle, contento iré.
M. Si yo me mudo, qué importa
que ella se mude también...
Pas. Pues, deíd conmigo, puesto
que en mi ventura lo veis...
M. Y conmigo, pues notáis
quándo otro es mi parecer...
Los dos. Bolved, zagalejas,
al baile de ayer;
volbed, volbed,
que ya del amor
se venció el desdén;
volbed, volbed.
M. Y pues en mi mudanza
exemplo tenéis,
lo que el gusto comienza
prosigan los pies;
mas, díganme, mas díganme...
Pas. ¿Qué, qué, qué, qué quieres saver?
M. ¿Qué hazen los desviados? (Pág. 278)
1^a. Quejarse muy bien.
M. ¿Y los favorecidos?
2^a. Dejarse querer.
M. Mas díganme, mas díganme...
Pas. ¿Qué quieres saver?
M. ¿Quándo los despreciados
padezer se ven?
Pas. Sólo quando otra cossa
no tienen que hazer.
M. Mas díganme, mas díganme...
Pas. ¿Qué, qué, qué, qué quieres saver?
M. ¿Quándo el favorecido
descuidado es?
Pas. Hallí es que sabe
que le quieren bien...
M. Pues a su estilo buelva
mi antiguo desdén.
Pas. Ten, ten, ten, que me moriré;
no me mates; mira
que me moriré... (Repiten)

BAILE DE LAS CANTARILLAS

(Pág. 290)

- G^a. Embíame mi madre (Saca un cantarillo)
 por aquí, y sola;
 mirad a qué hora,
 moza y hermosa.
- Bez. Embíame mi padre (Sale con jarro)
 solo y por vino;
 mirad qué aliño,
 muchacho y lindo.
- G^a. Fuentezilla clara...
 Mús. Cantarillo nuevo...
 G^a. Tabernero alegre...
 Mús. Pellejito fresco...
 G^a. Aguas christalinas...
 Mús. De este claro espejo...
 Bez. Bino de Cazalla...
 Mús. Manta de hibierno...
- G^a. Dad a mi cántaro agua.
 B. Dad a mi jarro alimento.
 G^a. Que me fino y que muero de amores.
 B. Que de verlo bazío me hielo.
- Toda la Mús. De danza ba y de fiesta,
 que con lo grave se junta;
 las veras de un rato priben;
 cesen un rato las burlas. (Pág. 291)
 Compitiendo con las damas (Vandas)
 los que galanes se juzgan,
 en montones de mill colores
 forman abriles de plumas.
 De una belleza obligados
 quieren hazer una junta,
 que para deidades graves
 esta victoria no es mucha.
- G^a. Mucha mesura, señores, es ésta;
 baya de baile y baia de fiesta.
- B. Ya yo me angustio de verme tan grabe;
 baia de fiesta y baia de baile.
- G^a. Pujamiento de escudos
 tiene mi amante;
 los doctores me mandan
 que se los sangre.
- B. Otros médicos dizen
 que es tabardillo,
 y por esso les pongo
 mill defensibos.
- 2^a. Ságenle unas bentosas

en los talegos.
B. No saldrá ni una pinta.
3ª. El dinero está enfermo;
nadie se llegue.
B. No haia miedo, mis reynas, (Pág. 292)
que se les peque.
Todos. Haga su testamento:
mándenos algo.
B. Yo suplico a bustedes,
que no les mando.
Gª. ¡Ay, Jesús, que me ha dado un dolori,
que no puedo apenas dezir amor.
B. ¡Ay, Jesús, que me ha dado un gran mali,
que no puedo apenas dar un real.
Mús. ¡Ay, Jesús!
Gª. ¿Qué me aplica buesarzed
para el corazón?
B. Que no tome, que no saque,
que no pida, pues no doy.
2ª. ¡Ay, Jesús!
Mús. ¡Ay, Jesús!
B. ¿Con qué la parezeré
más discreto y más galán?
Gª. Con regalos, con vestidos,
con dineros más y más.
B. ¡Ay, Jesús!, (Pág. 293)
que me ha dado un gran mal
que no puedo apenas dar medio real.
Mús. ¡Ay, Jesús...etc.

BAILE DEL MESON DEL MUNDO

(Pág. 294)

(Cantan los músicos)

M. Oiga todo caminante
que en este mundo se hapea,
hiendo al otro por la posta
sin botas y sin espuelas,
que el amargo del viaje
ha de probar de mi lengua,
echándole lo bailado
por azúcar y canela.

Atención, atención,
que este mundo es un mesón.

2ª. Tengan cuenta, tengan cuenta,
que este mundo es una benta.

(Repten.)

1ª. Yo sirvo en este mesón
de barrer, hasta que queda
limpio de polvo y paja,
adonde mi escoba llega.

2ª. Yo desollino, de suerte
que, al rico de más miseria,
le quito las telaarañas
de la encerrada moneda.

Las dos. Al mesón del mundo
pasajeros vengán.

(Pág. 295)

(Salen los músicos)

Mús. ¿Quién diremos, niñas,
que nos bozean?

2ª. Desoliñadorcita
soy de las embras.

1ª. Yo soy de los hombres
red barredera.

Mª. ¡Alerta!, que viene jente...

(Repiten)

2ª. Parto a engañarlos contenta.

1ª. Y yo, zaina, a aposentarlos
hasta que llegue la cuenta.

(Repiten)

Mús. Esta cariconfiada
a pedir posada llega...

1ª. La que oy le damos de valde,
nos pagará quando vieja.

Mús. Un dispensero ha llegado...

1ª. En su carne se dispensa:
el mundo le haze la cama
y el diablo en ella se acuesta.

Mús. Un doctor pide una cama...

1ª. Primero el dinero venga,

Mús.
1ª. que es mal segura la vida
del que quita las ajenas.
Un pleiteante se ha entrado...
Pues denle una cama eterna,
porque viene mui despacio
el que en el mundo pleitea. (Pág. 296)

(Sale un hombre y una muger)

H. Carbonero soy de hibierno.
M. En verano soy nevera.
1ª. Truequen tiempos y cendrán
menos prisa y más paciencia.
M. Yo soy agua.

H. Yo soy bino.
1ª. Entre primero qualquiera,
que arrieros son los dos,
que a cada passo se encuentran.
Bezón. Dad posada a un gorrón pobre,
tan sin alhajas ni hazienda
que hasta la sarna que traigo
me la ha prestado una dueña;
y para entrar en el mundo
me dio la naturaleza
unas biruelas fiadas
y un ojo sobre una prenda.

1ª. Mal ospeda el mundo a pobres,
mas servid en él de bestia,
que el pobre es asno del rico,
pues que le sufre y le lleba.
Be. Pues ya estudio, ya trabajo,
ya pretendo, y por mis letras
mando al mundo, sin que el mundo
se acuerde de mi miseria. (Pág. 297)

1ª. Huespeditos: salid acá afuera.
Mús. ¿Qué quieres, mozita del bello mirar?
1ª. Que miréis los milagros del mundo,
que al pobre le quitan y al rico le dan. (Repi.)

Be. Este mundo es una escala
que unos la suben y otros la bajan.
Con un zapatón fraileesco
ba una gallega a la plaza,
dala un puntapié el mundo,
y en un moño la encarama...

2ª. Está el señor mosquetero
junto al tablado, de patas;
llega una ola de jente
y hasta la calle le saca.
1ª. Lo que oy aturden a silbos
lo vitorean mañana.
Hayer se entraba de valde
y oi se pregunta ¿quién paga?

Todos. Este mundo es una escala
que unos la suben y otros la bajan.

Bez.
1^a. Dineritos te ofrezco, morena.
Que no hai que tratar, que no soy pedigueña.

Bez.
2^a. Dobloncitos, muchacha, te traigo. (Pág. 298)
Que no hay que tratar, que no quiero tomarlos.

B.
1^a. Boquiabierta te espera esta bolsa.
Que no ay que tratar, que no soy tomajona.

B.
Pipiri, pipiri, pipironda,
no lo pide, sí lo toma.

1^a. Pipiri, pipiri, pipirinela,
por debajo ba de la cuerda.

BAILE DE LOS CIEGOS

(Pág. 299)

Mús. Cierta ciego enamoraba
a una ciega su vezina;
tentóla el diablo y el ciego,
como abemos dicho arriba;
casóse el ciego con ella,
y será la fiesta rica,
que para la boda, a tiempo
tienen sacadas las vistas.

G^a. Bienvenida sea Lucía,
bienvenida.

Todos. Bienvenido sea Gonzalo,
bienllegado.

G^a. De esposa me dé la mano.

G^a. A tiento usted la reciba...

Todos. Casáronse. Aquesto es hecho.

Buena ba la boda.

G^a. Linda.

G^a. No se espanten, señores,
que un casamiento
viene a ser esto mismo,
pues se haze a tiento.

G^a. Yo soy mui ciega de bien,
y para mi renta fija
tengo seis casas.

(Pág. 300)

G^a. ¿Adónde?

G^a. Donde rezo cada día...

Mi vida gano a rezar,
y por no ser ciega al trote,
traigo un lindo perro en dote
porque me sepa guiar.

G^a. ¡Ay!, que miren, señores,
miren, señores,
que hasta perros se husan
dados en dote.

La muger propia es alcalde
del honor... No ay que tratar,
Locía; en primer lugar,
no me ha de mirar a nadie.

G^a. En mí tendrá gran muger
si es que la sabe estimar.

G^a. Yo la sabré a usted llevar
si usted me sabe traer.

1^a. ¿Cómo no tendrá celos

G^a. con muger ciega?
Como los que la miren
la hablan por señas.
2^a. Si tiene mujer ciega
caerá mill vezes. (Pág. 301)
G^a. Yo sabré lebantarla
cuando cayere:

que como las alombras (sic)
quiero las embras:
que, porque se tendieron,
las hapalean.
1^a. El que a su muger pega,
está mal casado.
G^a. No está, que antes, por una,
la da dos manos.
2^a. ¿Que tan firme la quiere
a su ciega? ¿Oye?
G^a. Firme, como camisa
sola en un pobre.
G^a. De pelo de camello ,
me dé un vestido.
G^a. Pues pele a un corcobado,
que esso es lo mismo.

Todos. Diga: ¿que gracias tiene
para marido?
G^a. Yo se las diré todas;
vayan conmigo:

Quando vendo mis coplas
canto que rabio,
y mi voz dicen todos
que es un milagro. (Pág. 302)
Todas. Pues díganos luego
cómo gana la vida un ciego.

G^a. Venga una guitarra.
1^a. Tome.
G^a. Con mi cantar y teñer
sé yo ganar de comer
y aun perder lo que me come.
En la ciudad de Alicante
un milagro sucedió
de una donzella flamante
que una almorrana le dio
y, aunque ella se murió,
el mal no pasó adelante.
De una torre que se hazía
un día de San Miguel,
se cayó Pero García,

y no fue santo como él,
aunque cayó el propio día.

Hízose dos mill retazos
por estar allí las zedras,
caveza, piernas y brazos,
y a no dar en unas piedras
se hiziera dos mill pedazos.

G^a. ¡O!, qué diestro que ha cantado...
Cada mes gana un ducado. (Pág. 303)

G^a. En fin: ¿la he dado plazer?
Pues quiérola hazer saber,
ya que nos hemos casado,
cómo ha de ser mi muger.

Todos ¿Cómo ha de ser?
G^a. Assí ha de ser:

Nunca me ha de pedir celos,
porque esso es cosa prezisa
que un hombre que no tiene ojos
que se hande buscando niñas.
Jamás se me ha de afeytar,
que al tiento, por vida mía,
pondré, donde guarde el blanco,
una redoma de tinta.

Y yo so el nobio
y yo lo he de mandar todo.

G^a. Manda que no me afeyte,
pero yo digo
que no he de ser su esclaba
si no me pringo.

Y yo soy la nobia
y no se ha de hazer la boda.

G^a. No me ha de entrar en tabernas,
porque las avemarías
quiero que las sepa bien,
no que las sepa bebidas. (Pág. 304)

Y esto la encargo,
que si me entra por copas
saldré de bastos.

Y yo soy el nobio
y yo lo he de mandar todo.

Y yo soy la nobia
y no se ha de hazer la boda.

BAILE DE LAS MUDANZAS DE JILA

(Pág. 304)

(Sale Jila y el G^a.)

G^a. Jila, la más alentada
hermosura del lugar...
J. Pasqual, que eres el mayor
cochino que come pan...
G^a. No te mudes tan aprisa,
mira que parece mal.
J. Parezca lo que quijere,
yo me tengo de mudar.
G^a. Pues yo no puedo sufrillo,
¡Jesús!, qué dolor mortal
me ha dado; venga el doctor
y avisen al sacristán
que me doble cada rato
y él me acabe de harrugar;
las piernas se me reylan,
los brazos: otro que tal,
y los ojos se me han puesto
como agua de fregar.
¡Ay!, que me caigo redondo,
¡ay!, que me ha dado un gran mal!, (Pág. 305)
¡ay!, que me muero de amor,
¡ay!, qué bobería, ¡ay!
Traigan músicos, a ver
si rezozito.
J. Aquí están.
G^a. Cántenme un responso alegre,
que so muerto muy jobial.
Mús. (Salen) De las mudanzas de Jila
¡qué enfermo que anda Pasqual!
G^a. Echado está, que no ando;
y del dolor que me da,
¡Cómo e de sanar, si es ella
la cura y la enfermedad!
Todos. ¡Cómo ha de sanar, si es ella
la cura y la enfermedad!

(Sale el Doctor)

Doc. Deo gracias.
G^a. ¿Quién ba?
J. El doctor
que embiasteis a llamar.
Doc. Benga el pulso.
G^a. El pulso tome.
Doc. Estáis borracho, Pasqual...
¿Esso qué tiene que ver
con el pulso? (Pág. 306)

G^a. ¡Ah!, sí, es verdad...
Perdona: no reparé
porque yo so un animal.

Doc. El indicante me dize
que muy opilado estáis
de desdenes.

G^a. Mi color
se lo devió de indicar...

Doc. Recipe desengañorum
uncias quatro...

G^a. Necedad...
J. Necedad, necedad,
que essas son mui costosas bebidas
y pocos enfermos las saben tomar.

G^a. Es verdad, es verdad,
que se toman habiertos los ojos
y cuesta el habrillos dificultad.

Doc. Tomad haora su hazero
y bailad en vez de andar.

J. No podrá, no podrá,
que en aviendo flaqueza de amor,
un paso de alivio no deja dar.

G^a. No ay tal, no hai tal,
que en achaque de amor, reinas mías, (Pág. 307)
todo es que el enfermo se quiera curar.

Todos. Opilado de desdenes, (Cruzado)
le manda el doctor tomar...
G^a. Yo estaré bueno en dos días
como no me manden dar. (Buelta)

1^a. Para estar bueno tan presto,
¿qué avéis de tomar, Pasqual?

G^a. Azero de desengaños,
que obra bien y sabe mal. (Cada uno)

1^a. Enamórese de mí,
pues bueno variar.

G^a. El que varía tal vez
buelve enamorado más.

2^a. Yo soy tan poca muger
que no le embarazará.

G^a. Por lo pequeño pudiera
tomar lo menos del mal.

3^a. Juegue con aqueste garbo
si se quiere despigar.

G^a. ¿Con qué he de jugar si Jila
me ganó todo el caudal?

1^a. Quírame a mí porque tengo
buena voz en el lugar.

G^a. Para lo que yo pretendo (Pág. 308)
no es la buena voz hajar. (Corros)

Todos. ¿Cómo os ba con el remedio,

- buen Pasqual?
- G^a. Peor me ba,
que en los achaques de amor
el remedio enferma más.
- J. Que me muero, morena.
Muérase enhorabuena.
- G^a. El que está enamorado
y pretende el olvido
bolberá arrepentido
si se fue confiado,
que a bolver arrastrado
el amor le condena.
- J. Que me muero, morena. (Bandas)
Muérase enhorabuena.
Pues, rogando ha venido,
tráigame de contado
la tela y el recado
para hazerme un vestido,
y deme mui cumplido
la comida y la cena.
- G^a. Que me muero, morena. (Pág. 309)
J. Muérase enhorabuena.

BAILE DEL AMOR Y EL YNTERES

(Pág. 310)

(Sale la Mús., G^a., y G^a.)

Mús.	Oigan un baile, señores, en quien competir se ve con los ruegos de un chariño la sequedad de un desdén.	
G ^a .	Que ¿qué te he de dar, me dices, quando premiares mi fee?	
G ^a .	Si no me dices el cuándo, por qué he de dezir el qué?	
G ^a .	Si está tu amor desvalido, no busques el mío cortés; dame luego, y el porcuándo te diré yo, y para qué.	
G ^a .	Yo te adoré no sé cómo...	
1 ^a .	Yo sé que te desprezié.	
G ^a .	Dime por qué, si lo sabes.	
1 ^a .	No quiero.	
G ^a .	Esse es el porqué.	
1 ^a .	Por más que fingir me quieras, no te tengo de querer.	
G ^a .	Házesle un tiro a mi amor.	
1 ^a .	Sólo tiro a mi interés.	(Pág. 311)
G ^a .	Mira que firme te adoro...	
1 ^a .	Y lo firme ¿para qué es?	
G ^a .	Para poderte obligar.	
1 ^a .	Si quiere obligarme, dé.	
G ^a .	¿Amor no vasta?	(Repdo.)
1 ^a .	No basta.	(Representado)
G ^a .	¿Mi fe?	(Rdo.)
1 ^a .	Tampoco su fe,	(Redo.)
G ^a .	que me tiene mui moína.	
(Cant.)	Oye y te satisfaré:	(Redo.)
1 ^a .	Yo te enojé no sé cuándo sin más ni más, y yo sé que me miras no sé cómo porque dije no sé qué.	
1 ^a .	Yo te enojé, no sé cómo, cierto día un no sé qué, pero tú ya sé por dónde no me lo has dado y por qué.	
G ^a .	Soy pobre...	
1 ^a .	Pues no enamore.	
G ^a .	¿Y mi pasión?	
1 ^a .	¿Y el comer?	
G ^a .	¿Y mi amor?	
1 ^a .	¿Y mi desbío?	
G ^a .	Yo me muero...	
1 ^a .	Muérase.	(Pág. 312)

(Cant.) Diga: ¿por qué me enamora?
G^a. (Cant.) Sólo porque te miré.
1^a. (Cant.) Pues háyase y no me bea.
G^a. (Cant.) ¿Por qué, si te puedo ver?
1^a. Yo no le quiero. (Repdo.)
G^a. Señores, (Repdo.)
1^a. ¿a quién suzede esto, a quién; (R^a.)
G^a. A quien no da y enamora. (R^a.)
1^a. ¿Qué? ¿No te puedo venzer? (R^a.)
G^a. /Tray/ que dar... (R^a.)
1^a. No tengo blanca. (R^a.)
G^a. Pues ¿qué aguarda? Déjeme. (R^a.)
1^a. Pero no te vayas, toma (R^a.)
G^a. mis brazos.
1^a. Mui buen porqué... (R^a.)
(Canta) Al arma, al arma, mugeres,
que el amor y el ynterés
se están dando la batalla.
Muera el amor y viva el ynterés.
G^a. (Canta) Hombres, salidles al paso;
su obstinación detened,
y no las deis, aunque os quieran,
sino pesadumbres y mal prozeder.

(Salen hombres por una puerta y mugeres por otra
y haze mud^a. con esta copla)

Todos. Al arma, al arma toquen (Pág. 313)
los hombres y las hembras, (Mezclarse
y entre amor y mudanzas quatro me-
su partido defiendan. dios.
Ellas pidiendo siempre, Cruzados)
su obstinación mantengan,
y ellos no dando blanca (Esquinas encon-
se estén siempre en su thema. tradas por afue

G^a. ¡Ai, que me muero!, mas ¡hay que me muero ra)
por lo que quiero, que quiero!

1^a. ¡Ai cómo vibo!, mas ¡ai cómo vibo
quando recibo, recibo!

2^a. Si no regalan ustedes las damas,
todo es nonada, nonada.

G^a. Nunca me quieren y siempre me olviden,
pues que me piden.

1^a. Nunca mi amor a ninguno se entrega
quando me niega. (Dos cruza-
dos)

G^a. Este baile es el juego
del renegado...
Y usted a rrobar entra
siempre de mano.

- 2^a. Ganar queremos siempre
con muy mal juego. (Pág. 314)
- G^a. Mirones son los hombres
de sus deseos.
- 1^a. Mal de tí dizen todos;
no me canses más.
- G^a. Mientras bien no me quieran
dirán de mí mal. (Cruzado redondo)
- 1^a. Qué hufano que venía
pensando que sin dar
se ha de ganar la fuerza
de aquesta voluntad...
El se perderá,
pues sin dar, grangearme pretende,
teniendo mi norte
yo, sólomente en el dar.
- G^a. Yo no tengo que dar
sino mi fee, no más,
y ésta yo te aseguro
que ha de ser immortal.
Tú lo perderás,
pues hallar en los hombres firmeza
no pienses que a sido poca novedad.
- 1^a. Acabemos el baile
y quedemos en paz,
pues te he desengañado, (Pág. 315) (Pasar y cru
y con firme amistad. zado)
- G^a. Eso está de más,
que no quiero amistades contigo,
pues tiras al daga y apuntas al da.
- 2^a. Ya perdón pidamos.
- G^a. Ellas le pedirán...
- Las dos. Pues por pedir lo hacemos,
déjenosle lograr.
- G^a. Ya se le darán,
y no duden tenerle de cierto
pidiéndole a tanta
real magestad.

BAILE DE EL PINTOR

(Pág. 316)

(Sale el G^a. de pintor)

G^a. Yo soy un pintor, señores,
y sé mui bien bosquejar,
pero no retrato a nadie
si no tiene habilidad.
A un músico y a un poeta
retrataré, porque es jente
que se sabe eternizar.
Retrátense los que anhelan
a eterno nombre inmortal,
pero no aquel cuya fama
nunca merezió bolar;

que los que se retratan
sin nombre y echos,
sólo quieren que el vulgo
se ría de ellos.

Todos. (Salen) A retratarnos venimos
por buscaros tentación;
desengañenos al punto
el malcontento, pintor.

G^a. Retocando a todos, bano
mi pinzel será verdad,
y si no es quien lo merezca
a nadie retratará.

(Pág. 317)

1^a. Banderas soy, y vengo
a que me retrate acá
con guardainfante y guedejas
por parecer principal.

G^a. Retrátense con un peso,
y pues tan rapante está,
como águila, pues lo ha sido
siempre de hageno caudal,

que uñas afilan,
porque las banderas
aves son racionales
y de rapina. (sic)

1^a. Yo soy un esportillero
que siempre anhelando ha
por retratarse vestido
de raso y de tafetán.

G^a. Retrataos vestido, hermano,
de basto y tosco sayal,
pues siempre pintáis, que sois
punto menos ganapán.

Que el acierto de un hombre
que a cuerdo aspira,
es pintarse en su estado
por lo que pinta.

(Pág. 318)

2^a.

Tabernera soy; doña Ana
de Aguado me llaman ya,
y quisiera retratarme
con pomposa authoridad.

G^a.

Retrataos como quien sois:
buestro apellido de oy, más
sea de Sarmiento, pues
el bino es buestro solar.

Y pintaos como ranas,
las taberneras,
pues a costa del agua
vibís por ella.

Las dos.

Da colores al gusto del alma,
pintor de mi vida, no estés malcontento.

G^a.

Baia un baile gustoso y alegre
al son apazible de los instrumentos.

1^a.

¿Cómo a las dueñas pintas
sí se retratan?

G^a.

Atención al retrato;
baya de chanza:

Pinto unos caracoles,
porque presumo
que pescado ni carne
son en el mundo.

(Pág. 319)

3^a.

¿Cómo a la que es donzella
pinta advertida?

G^a.

Pinto por ella un fénis,
que nunca es visto.

2^a.

Y al tabernero, que agua,
¿cómo le pinta?

G^a.

Pinto por él a un cura,
porque bautiza.

Qualquier hombre será cuerdo
y tendrá nombre sublime
si vibe como se pinta
o se pinta como vibe.

Todas.

Denos algo, manzebito;
que el dinero, quando es dado,
nos viene como pintado.

G^a.

Yo no las quiero creer
y sigo mis parezeres,
porque el pedir las mugeres
es pintar como querer.

- 1ª. Yo e deseado saber,
aunque sé que no dibuja,
si el pintor que es pobre puede
encarnar una figura.
- 6ª. Como el color del oro
siempre le falta,
el que es pobre bosqueja,
pero no encarna.

BAILE DEL MONTEZILLO

(Pág. 320)

- B. Salgan quatro mugeres
y otros tres hombres.
Todas. Aquí están ya las embras.
Todos. Y aquí varones.
- 1ª. Pues que todos estamos
juntos, manzebo,
Be. baya de seguidillas;
baya de presto.
- 1ª. Yo quiero quererte.
Yo quiero ducados.
Be. Yo no tengo blanca...
1ª. Pues ay son dejallo.
- B. ¿Y no me dirá
la que más supiere,
1ª. y no me dirá:
y qué tiempo es éste?
2ª. Y yo lo diré,
pues que no lo ignoro,
que es el tiempo, bellaco,
y no es para bobos.
- B. ¿Y no me dirá
busted, pues me ha visto,
y no me dirá
qué la he parezido?
1ª. Y yo le diré,
pues que no lo ignoro:
busté me parece
un gran mentiroso.
- B. ¿Pues yo qué la he dicho
en toda mi vida?
Todas. Hasta que se acuerde:
¡adiós!
- B. ¡Oigan, ninfas...!
Todas. Un hombre que engaña,
solo ha de quedarse.
B. Escuchen, señores...
Todos. Ninguno se hagarde.

(Pág. 321)

(Banse todos y déjanle solo)

- B. Por el montezito, y solo, ¿qué haré?
¡Ay, Dios!, que me perderé...
¿Quéaré por esta campiña,
tan tierna y hermosa niña?
¿Quéaré en estos horizontes
sin consuelo y entre montes?

- ¿Qué aré por estos jarales
harto de saltar bardales?
¡Ay, Dios!, si me perderé...
- 1ª. Diga, diga: ¿ha dejado
lo mentiroso?
- B. Si he mentido ando al huso,
como andan todos.
- 1ª. ¿Quiere, quiere que buelban
los de denantes?
- B. Por vida de sus ojos,
que me los llame.
- 1ª. Bengan, bengan, que llama...
Bengan corriendo,
pero con diferencia,
no como entraton.
- Todos. Tome lo que le dieren.
- B. Digo que callo...
- 2ª. Si escuchare bejezes,
calle y no gruña,
que el pedir es más viejo.
y siempre se husa. (Pág. 322)
- 1ª. Oigan, escuchen, atiendan
toda jente de la hampa,
que soy embra...
- B. Sí, por cierto,
y Francisquilla se llama.
- 1ª. Digo que soy embra; atiendan,
míreme, de las que garlan,
mui poco, porque mis obras
vienen a ser mis palabras.
Yo soy, por sí no lo sabe...
Una muy grande bellaca.
- B. Yo soy todo lo que quiero.
- 1ª. ¿Y yo?
- 2ª. María se llama.
- B. ¿Y yo?
- 3ª. También sé su nombre.
- B. ¿Y yo?
- 2ª. Sea la que fuere...
- B. ¿Nosotras?
- Todas. Jente non santa.
- B. ¿Pues qué tenemos con esso?
- Todas. Sí escucharé, que me precio
de ser cortés con las damas.
- 4ª. Cántala aquella letrilla
por si de dar algo se trata.
- 1ª. Rebiente el mismo demonio.
- 1ª. Muera el dar y viva el guarda. (Pág. 323)
- 1ª. Rebiente él si no me escucha.
- B. Rebiente ella que así garla.

1ª. A tí te lo digo, aijado.
B. A tí de lo digo, aijada.
2ª. Rebiente mi faltriguera
de estar llena de oro y plata;
rebiente por un costado.
B. Mi ropilla de prestado...
Reviente ella que assí habla.
2ª. A tí te lo digo, aijado.
B. A tí te lo digo, aixada.
1ª. Etele por do viene
el que enamora y no gasta...
B. Mas ¡ay, Dios!, qué longanizas.
no me echéis en mala fama.
3ª. Quien da luego da dos veces...
B. Un año la tierra tarda,
y aquellos que la sembraron
suele dejar de la agalla.
1ª. Quien espera, desespera.
2ª. Quien da luego, nombre alcanza.
B. Quien no pareze, pereze.
Todas. Aquí estamos.
B. Pues no ay blanca.
Todos. Rebiente el mismo demonio;
viba el dar y muera el guarda.
1ª. Rebiente el que no me escucha.
B. Rebiente ella que assí garla.
1ª. A tí te lo digo, aijado...
B. A tí te lo digo, aixada...

BAILE DE LAS FLORES

(Pág. 331)

(Por C...) (sic)

(Sale un músico y canta)

Para las bodas alegres (sic)
con el zéfiro celebran,
hazer quiso de las flores
alarde la primavera,
y al christalino instrumento
de una fuentezilla diestra
que ba tocando sonora
pasacalles de la selva,
desaraygadas sus plantas,
hazen mudanzas diversas,
que mucho, sí, de las flores,
se aprendieron las floretas.

(Sale la 1ª con una rosa en el estoque)

1ª. Salió la rosa de oro
coronada como reyna,
y de púrpura fragante
vestida una saya entera.

(Sale el 1º con romero en la mano)

1ª. Con su flor sacó el romero
de los zelos la librea,
mas presto se buelve miel
quando es el amor la abeja. (Pág. 332)

(Sale Isabel con una mosqueta en la mano)

Is. El aire bebe el aliento
de la olorosa mosqueta,
pastilla de los jardines
y de los campos estrella.

(La Gª sale con tomillo)

Gª. El thomillo bullicioso
tiene perdido por ella,
adonde están vinculados
los ámbares de la aldea.

(Sale la 3ª con una clavellina)

3ª. Qué varia la clavellina,
qué ermosa en sus diferencias;
la mudable condición
de las damas representa.

(Sale 2ª hombre con trébole en la mano)

2ª. Sigue el trébol sus desdenes

tan sufrido, que se aumenta
su olor y fineza quando
le maltratan y desprecian.

(Sale 4ª dama con una maravilla)

4ª. Qué humilde la maravilla
tiñe dorada diadema,
que es maravilla juntarse
la humildad con la riqueza.

(Sale 3ª galán con flor de azar)

(Pág. 333)

3ª. El azar agorero
la sigue, flor que comienza
en dulces, tiernos pimpollos,
y feneze en fruta hazeda.

(Sale la 1ª muger con una azuzena)

1ª. Dolor de cabeza a todos
da la virgen azuzena,
que es toda donzellería,
quebradero de cabeza.

(Sale 4ª galán con espliego)

/4ª/ Persona de muchos humos
el espliego la festeja,
que ha prometido dotalla
de su fragancia plebeya.

Gª. Descornemos estas flores.
Oigan, escuchen, atiendan;
diga su flor cada uno...

2ª. ¿Qué quiere la mi mosqueta?
Mosca quiero y ser araña.

Gª. Por muchos años lo sea.

¿No le agrada mi tomillo?

2ª. Más el tomillo quisiera...

Gª. ¿Qué quiere la reyna rosa?

1ª. Que me pechen como a reina.

Gª. ¿Qué intenta la clavellina?

3ª. Clavalla a todos intenta.

Gª. La azuzena ¿qué pretende?

Gª. De mi color la moneda.

Gª. ¿Qué busca la maravilla?

4ª. Metal que se me parezca.

Gª. Pues aprendan nebas flores,
que essas todas las entregan.

1ª. Quien da assí, que entiende la flor,
que entiende la flor,
que las otras no.

Gª. No pedir pareze favor,
que los otros no.

La boca de la que pide,

(Pág. 334)

- aunque por su perfección
tenga de clavel los labios,
siempre tiene mal olor.
Con todo, aunque pedigueños, (sic)
curioso quiero hazer oy
un ramillete, escogiendo
perla a perla y flor a flor,
que la mejor flor de todas
es el robar al ladrón.
¡Trébole!, ¡ay, Jesús, qué olor!
Flores queremos de dura,
que esos se mueren a un sol, (Pág. 335)
un diamante y un rubí,
qué eternas flores que son...
3ª. ¡Qué firme es un real de a ocho;
4ª. ¡Qué constante es un doblón;
2ª. ¡Qué perpetuo es un escudo;
1ª. Y un zequí, ¡qué vibidor!
Y nadie podrá negarme
que un florín es linda flor.
¡Trébole!, ¡ay, Jesús, qué olor!
6ª. En la siega de las flores,
cierzo parezco o que soy
potente rey de romanos,
pues marchito tenta flor.
Pasarélas a cuchillo,
pero es tal su condición,
que para pedir, al tronco
no le faltará la voz.
Acabóse el ramillete;
a la nobia se le doy.
¡Trébole!, ¡ay, Jesús, que se an ido!
¡Ay, Jesús, que me boy!

BAILE DE LOS CONEJOS

(Pág. 336)

Voz. Oigan, que, por novedad,
unos presos se han juntado
a contar toda su historia
toda en esdrújulos falsos.
Su jácara están haziendo,
y es que an visto en los teatros
andar válido este metro
y ellos quieren imitarlo.
Oiganlos, porque el primor
tienen en gastar bocablos,
que esdrújulo no es ninguno
aunque es de esdrújulo el canto.

(Salen damas con mantillas y 4 jaques)

Sim. No llores, amiga Catuja,
porque aquí, a tu amigo Carrasco,
le dieron doscientos conejos...

Gri. Y los de usted ¿fueron gazapos?

Sim. Por esso no quedé tollido,
que a mí no me han dado el trampago
que le dieron en la guitarra
a su camarada Maladros.

2ª. Nosotros no somos ladrones...

Sim. Y están mui bien desagraviados (Pág. 337)
por ser porquería el delito.

Gri. ¿Qué fue?

Sim. El urtar unos marranos...

Carr. Yo, por queler bien a Teresa,
tube una lid con un amigo,
porque Telesa es mui bonita
y pretendo ser su malido.

Bor. Por tí peldí yo mi madeja
rapándome todo el cabello,
entrando en la casa maldita
que cae a los Desamparados.

Gri. Por ella hizo a unos alguaziles
una resistencia.

S. ¡Zapato!

Gri. Y te asentaron cien tozinos,
pero aquellos ya se pasaron.

Sim. Oiga, señora Petronila:
si me bio pasar a cavallo
por la calle de las Carretas,
fue por lo de mi compañero,
y por defender las mugeres
no queda ell ombre desairado.

Fr. Claro está que vacé no es gallina
ni tampoco es viejo caduco;
el asentarle la baqueta
y descubrirle el espínazo

(Pág. 338)

a caballo de un borrico,
no le hizieran con un gallego...
Lo peor es ir a galeras.
¡Agua bai!

S.
2ª.
S.

Esso siento, Maladros:
que agua den estos señores
que mata a un recién azotado.
El agua cría una ballena
que es un escamado palacio,
mas el bino, sólo un mosquito
la maior abe es que ha criado.
Yo píeldo todos mis sentidos
de verte al agua sentenciado...

Gr.

S.
Gr.
Oroz.
Bor.
Or.

Qalla, que aún no estoy remitido.
Malo es tal rematado.
Pues mi delito ¿es buñuelo?
¿Qué fue?

Yo estaba enamorado
y le di a una unos torniscones,
mas me han salido balatos...
A las damas que hazen desdenes
es remedio muy acertado
ponerlas sobre las mejillas
una dozena de palmitos.

S.

Anay.

Yo, que estaba de ella zelosa,
agradeziendo aquel castigo,
traigo a mi guapo la comida.
¿Qué traéis?

(Pág. 339)

Or.
Anay.
Fr.

Un poco de carnero.
Peor es esto que vuesastedes...
¡Este hombre que ba consultado
a hazer jestos a los sombreros
en la cara de tres maderos...!

Gr.

S.
2ª.
S.
3ª.
S.
Gr.
2ª.
S.
Gr.
2ª.
Gr.
3ª.

El urto de aquellos doblones
a los dos les han achacado.
¿Confessó?


No dije confites...
Temió del esparto el catarro,
¿y usted dijo malas palabras?
Yo allí callé como un santico;
temí subir las escaleras...
Al bajarlas es el trabajo.
Callaron, mas con los testigos,
diz que se lo tienen provado.
Esso será todo mentira...
Muí mal pleito tiene Maladros.
Mas dizen...
¿Qué dizen, señora?
Que los pondrán en los caminos
a los dos.
¿Qué importa, Catuja,
ser en el camino espantajo?

(Pág. 340)

S. Dime: ¿no me traes un socorro?
G. Sí; sosiégate, amigo Carrasco,
que aquí te traigo unos pasteles.
Carr. ¿Y tú qué me traís?
B. Un quartillo.
Carr. Pues ¿no era mejor un pellejo?
Pareze que somos morlacos,
que aquesto no ha de ser jarabe
de botica, que ba a traguitos...
2ª. ¿Qué me traís tú, dí?
Fr. Unos bizcochos.
2ª. Gástalos con esos amigos,
que yo no boy a las galeras
como ellos para...
Carr. Oiga, Maladros,
que muchos hombres de golilla
an hido a pescar los lenguados
y a ser de la mar tejedores
en el chamelote salado.
S. Sí, que a la orca mui poquitos
han ido porque son honrrados,
que el ir a morir con cordeles,
es sogá...
2ª. ¡Boto a mis pecados!,
que ha de probar los eslabones
de esta cadena...
Fª. El desalmado
que ha de ser al son de campanas,
¿cómo nos habla aquí tan arrojado?

(Entra con bastón el alcaide)

A. ¡A de los presos afligidos
del calabozo de acá abajo...!
Todos. ¿Qué manda el alcaide?
A. Puerta afuera,
por ser Pasqua, les han mandado,
S. A / / que hizo la visita, (1)
le demos las gracias cantando.
B. (Cant.) Démosle, por más fineza,
gracias al Consejo,
que nos da las libertades
abriendo postigos.
Gr. (Cant.) Viban aquestos señores
edades eternas,
que nos hazen sus esclabos
quitando cadenas.

(1) Aparece este signo  indescifrable en el lugar de las barras.

G^a. ¿Quién es ce, que yo no esté
para conozer las lletras?
1^a. ¿Es mi querido?
G^a. Solfa...
1^a. Entrad, que os haguarda Menga.
G^a. Esso aré yo de mill ganas.
Uno. ¡Ola!, guardarme esta puerta.
G^a. Oye: mande a sus criados...
¡Onori!, esto ba de veras,
mas quizá se me antojó...
Zelos, aflojad un tan tinto la cuerda.
Amor, bolvamos a entrar.
Otro. ¡Ola!, guardadme essa puerta.
G^a. Bien; ¿no digo yo que soy
guarda de todas maneras?
Pues ¡Vibe Dios! que e de entrar...
Dos. ¡Ola!, guárdanos la puerta.
G^a. Esso es gran bellaquería:
uno a uno, norabuena;
pero a pares, como cozes...
soy onrrado y es afrenta.
1^a. ¡A!, señores embozados:
mucha prosa y poco arjén, (Pág. 347)
¿qué dizen /Mari en mantadas/
verdad poca y menos fee?
1^a./G^o/ Que los que las caras guardan,
las bolsas guardan también.
Todos. Y las que las suyas guardan
no se fían de su tez.
1^a. Miren cuál está el cuitado
descubierto su merced...
G^a. La cara: de par en par,
mas la bolsa: pez con pez.
1^a. Tu Menga soy; danos algo,
que esto es amor, no interés.
G^a. Menga mía: esto de guarda,
mi oficio me ha de valer...
1^a. ¡Ai qué rigor, mas ay qué rigor!,
que ya mi querido no me tiene amor.
G^a. Quando vieren estos ademanos,
otro nudo, nudito a la bolsa,
nudito a la bolsa, nudito, galanes...
2^a. Los membrillos y las bolsas,
si tienen nudo, nudito, nudazo,
no valen cosa. (Repiten)
Todas. Ten buen ánimo y darás. (Pág. 348)
G^a. Soy un gallina y no puedo más.
Todas. Es un gallina y no puede más. (Rep.^{en}) (Rep.^{en})
G^a. No estimen en tanto el cobre;
quiéranme gallina pobre,

Todas. y esso de dar: al relor...
G^a. Or, or, or, or.
Todas. Pues este bolsillo es mío.
G^a. Pío, pío, pío, pío.
Or, or, or,
or, a quien niega el arjén,
pío, a quien muestra el bolsón,
pues mal tizonazo os den
a vosotras y al mamón
que no, que no,
que no respondiere: amén. (Rep.^{en}) (Rep.^{en})

BAILE DE EL TALEGO

(Pág. 357)

Sim. ¡Ai qué desdicha, señores!,
no la vio nadie mayor;
si no me haorco es porque
no tengo tal tentación.
¿Qué haré para tener pena?
Que me tenga su dolor
poca costa y mucho ruido,
como muger que embuidó...
Si lloro, saldré ojeroso;
si doy voces, tendré tos,
y si no como, afufón.
Anay. ¿Qué es esto, señor vezino?
Ger. ¿Qué es esto?, diga, señor...
M^a. ¿Qué es esto?, ¿qué ha suzedido?
Todas. ¿Qué es esto?, ¿qué suzedió?
Anay. ¿Qué es esto?, ¿qué se lamenta?
Todas. ¿Qué es esto?, ¿qué es esto?

Sim. ¡Orí,
es el diablo... ¡que las llebe!
Anay. No lo niegue; dígalos...
S. Tengo un talego, vezinas,
de dinero tan glotón,
que de cenar mucho añoche
por poco no rebentó,
y está con tanta barriga...
Anay. Llámenle luego un doctor.
S. No, que mandará sangralle,
y es mataille, ¡vibe Dios!
Anay. Uno pasa por la calle;
¿señor doctor?

(Pág. 358)

Sim. Déjenlo...
Fr^a. Paz sea en aquesta casa.
S. Ya no puede, entrando vos.
Fr^a. ¿Dónde está el enfermo, amigo?
S. Eso es lo que reüso yo
dezir: dónde está el enfermo...
Todas. Ele aquí; es compasión...
Fr^a. Venga el pulso. Este está ayto
de tragar tanto doblón;
métanle luego los dedos,
bomite lo que tragó.
S. Sólo en esta enfermedad
es mala la evaquación...
No le haré tal beneficio
sin mandallo su doctor.
Fr^a. ¿Quién es el que le visita?
S. Hasta agora sólo yo.
Fr^a. ¿Luego es doctor?
S. De mi bolsa.
Fr^a. Pues, ¿en qué lengua estudió?

(Pág. 359)

- S. Al ganallo estudié en yndio;
al gastallo, en español.
- Fr^a. ¿Purquémosle?
- S. Es degollarle,
que yo sé su complexión...
- Fr^a. ¿Agamos aquí una junta?
- S. Señor doctor: esso no,
que es abrevialle la vida
si nos juntamos los dos.
- Fr^a. Buelvo a belle. Habra la boca.
Habra... ¿Qué tiene, señor?
- S. Lo que no tendrá si la abre,
talego mío: ¡chitón!
- Fr^a. Taleguito, yo he de curarte;
abre la boca y paparás ayre.
- S. Taleguito, si yo he de curarte,
cierra la boca y pápele otro.
- Fr^a. Si no gusta de que se le cure,
cáigase muerto.
- S. Yo le fío la vida con sólo
buen regimiento.
- Fr^a. De taleguis, y echatis dineris, (Pág. 360)
dize Avicena,
que sanorum si de embras le echabis
dos sanguijuelas.
- S. Pues Galenus, najorum morum
chocata pecunia,
yn tratando con embras malbatis
le desafucia.
- Fr^a. Opinionibus agarrantibus
fazile probo.
- S. Si apretabitis me cum estafam,
négolo totum.
- Fr^a. Y yo: el dinerito; y quedáis vos;
y el corazón se me haze dos.
- Anay. ¿Cómo trata assí esta moza?
- S. ¿El es el cortés manzebo?
Yo soy el cortés y ella
el Colón de mi dinero.
- Anay. Escuse dos coscorriones
que se le ban trasluziendo...
- S. Qué mucho que se trasluzga
quien es hija de San Pedro...
- Fr^a. Pues yo soy hija del diablo
si tanta mostaza pruebo.
- S. Y aún sobra, pues en su casa (Pág. 361)
tantos perejiles vemos.
- Fr^a. Miente.

S. Tome.
Todas. Fuera. Quedo.
Fr^a. Seca tenga la mano
que tal ha echo.
Anay. Essa es grande grosería...
S. Pues soplele allá lo grueso.
Anay. Sople él, que se sopla vibo...
S. Miente.
Anay. Tome.
Todas. Fuera. Quedo.

S. No lloréis, mozita,
por un bofetón,
pues yo tengo otro;
yo lloraré, yo lloraré por vos.
No te vayas, muchacha, llorando;
levanta los ojos y mira más blando,
que francas te hago las dos faltriqueras.
Fr^a. ¿Dízelo de veras?
S. No, sino burlando.

Anay. Assí dicen que en tierra de bobos
se hacen los gavilanzitos mancos. (Pág. 362)
Fr^a. No te vayas de mí recatando,
que en fe de pobre te estoy estimando.
Mis brazos te ofrezco de balde;
¿qué esperas?

S. ¿Dízeslo de veras?
Fr^a. No, sino burlando.
Anay. Assí dicen que en tierra de bobos
se hacen los gabilanzitos mancos.

S. Digan esta coplilla de grado
que Rosa sabiendo cómo os ha agradado
no estudia ni pone más comedias nuevas.
¿Dízelo de veras?

Todos. No, sino burlando.
Fr^a. Assí dicen que en tierra de bobos
se hacen los gabilancitos mancos.

BAILE DEL TORILLO

(Pág. 372)

(Sale el G^a solo cantando como dormido)

G^a. ¡Oí, mal aia el corazón
que me metió a caballero,
pues desde que lo creí,
no lo parezco y perezco.
Caballerizar, y dalle...,
y ¡bibe Dios!, que no tengo
quien me remiende, con ser
más mis deudas que mis deudos.
(Repres.) Haora bien: hagamos algo;
dormamos, pues no comemos...
Quizá engañaré la ambre
mascando algunos bostezos.

(Siéntase a dormir en una silla y sale un difun-
to con una sábana como amortajado)

Dif. Noble zepa de graciosos,
¿conozes este esqueleto?
G^a. Conozco.
Dif. ¿Quién soy?
G^a. Un diablo
que aun no me deja durmiendo.
Dif. Yo vengo de la otra vida. (Pág. 373)
G^a. Si es por mi mal, yo lo creo.
Dif. ¿Crees, caballero?
G^a. Tú lo dices.
Dif. Y un caballero,
por serlo, ¿a qué está obligado?
G^a. A comer; mas yo no puedo
cumplir mis obligaciones.
Dif. ¿Por qué?
G^a. Porque no lo tengo...
Dif. Pues ¿qué se han hecho sus rentas?
G^a. Antes nunca se me han hecho.
Dif. Pues, amigo: sabrás primo,
que de mí dejando puesto,
los queriendo correr toros,
uno en el medio cerebro,
y argolla, como de bola,
mi temprana donde muerte
sus /apudos/ fueron cuernos,
y en el otro ya estoy mundo.
G^a. ¿Dónde estás?
Dif. En el ynfierno.
G^a. Luego lo vi en el lenguaje.
Dif. Ya viene el toro sobervio;
véngate de él.

G^a. De los toros (Pág. 374)
antes me boy que me vengo. (Como soñan
Torillo: mira lo que hazéis, do)
que no soy yo quien te ha hecho
las coplas de 'Vente a mí...'
¡O torillo!, ¡torillejo!
¡Que me alcanza!, ¡que me amurca!
¡Criados! (Despierta)

Criad. (Salen) Señor, ¿qué es esto?
G^a. Matad este toro.
C.1^a. ¿Cuál?
G^a. Mirad todo el aposento.
C.2^a. No está aquí...
G^a. Mirad devajo
de las sillas.
C.1^a. ¿Era perro?
G^a. Mirad en las faltriqueras.
C. ¿Es alfiler? Ten sosiego.
G^a. Amigos: yo soñaba
que un toro la barriga...
Yo que la espada saco...
Despierto, hállome sano
y sin burraco.
C. Esso es melancolías
de encantar y bailar su señoría.
(Salen músicos y bailarines y danzan lo que
se sigue). (Pág. 375)

Mús. Oíd, oíd; atención;
pare el común movimiento
essa carroza solaz
que ba trillando los cielos.
En la plaza del Buen Retiro, (Bailado)
joya de las dos Españas,
que corren toros y juegan cañas,
y mientras más lo miro más lo admiro...
El sitio es un cielo,
la vista un desvelo,
la noche es un día,
el ruido, alegría,
la música, espanto,
y todo un encanto
que lo miro y no lo ignoro.
¡Afuera, que se suelta un toro!
(Sútese el G^a. sobre la silla)

G^a. ¡Mal aya quien le soltó!
Mús. ¡O, o, o, ao, ao, ao!
¡quién ha visto toros en un sarao!

(Representado desde aquí)

G^a. Tomad, / / torito, (1) (Pág. 376)
sí me persigue despierto,
no es nada; y después dirán
que no hay que creer en sueños...
Todos. Bajad.

G^a. El pueblo lo pide...
Cr. Este es bayle.
G^a. Y este es miedo.
Cr. 2^a. Una dama y prima buestra
este os embía.

(Dé un
papel)

(Dásele al 1^a Cr. y léele)

Cr. 1^a. Primo: esta tarde ay
toros en el Buen Retiro;
por mi amor que salgáis
a la plaza, y dando una
lanzada en mi servicio,
hagáis de las buestras...
Buestra prima...
G^a. Aderezo de escribir.

(Sacan papel y tinta y escribe el criado
repitiendo los acentos que han escritos
en el papel)

Cr. Aquí está.

G^a. Pues deid luego
como digo: Prima: las que
son primas de los primos,
no empriman para desprimar,
y no soy tan pobre... (Pág. 377)
Bete...

G^a. Bete tú y tu ánima...
Que aya menester dar lanzada
en el servicio de nadie..., que
grazias a Dios no me falta
pa hazer de las mías...

Cr. Mías...
G^a. No, sino mías, majadero...,
¿quién os dijo a vos? Acaba,
¡válgaos el diablo!

Cr. A vos...
G^a. ¡A vos sólo, pícaro!
Cr. Señor, el papel no ha de ir.
G^a. ¿Qué es no ha de ir?

Cr. Si no es saliendo,
un caballero, no cumple.
G^a. ¡O, mal aya el cavallero
que ha de cumplir tantas cosas!
Alto lan lanzada demos...
Todos. ¡Vitor!

G^a. Señor Don Retiro:
en sus manos me encomiendo. (Vase)
Mús. En la plaza del Buen Retiro...

(Quedan todos cantando y bailando lo que primero, y en acabando, sale el G^a vestido ridículo con un cabello de caña, y espada y canta)

Lanzada en el Buen Retiro
me ha mandado dar mi dama;
qué mejor retiro que una bentana...
Mús. Cavallerito postizo, (Pág. 378)
¿con tal gala teme al toro?

(Ruido de toros, y suelta el G^a el caballo y saca la espada y dize, representando)

G^a. Miente qualquiera que seas,
toro hablador /derrentaja/,
torillo: sal si eres hombres,
que te espero en estacada;
en el corazón: el brío,
el ánimo en las espaldas,
en los calzones el miedo
y la resulta en las calzas.

Mug. su dinero es el toro:
correlle quiero. (Cantado)

G^a. A ella toca correlle
y a mí el encierro.

M. Salga al coso el dinero,
mis camaradas.

G^a. Miren cómo le encierran,
no se les baya.

M. ¿Cómo no me hacometes,
dinero brabo?

G^a. Porque no quiere damas
como caballos.

M. Pues después del encierro
los toros salen...

G^a. Lliebe el diablo la vida
que los soltare. (Pág. 379)

(Toda la música, sin bailar)

Mús. Ya no hai fiesta de toror, señores...
G^a. Que no los corren las embras
por encerrillos los hombres.



Aparece este signo *Vhr* en el lugar de las barras.